Norbert Elias

Mozart
Sociología de un genio





Norbert Elias

Mozart

Sociología de un genio

Traducción de
Marta Fernández-Villanueva Jané
y Oliver Strunk

EDICIONES PENÍNSULA

BARCELONA

La primera edición castellana de esta obra fue publicada en la colección «Península/Ideas» en 1991.

Primera edición en esta colección: diciembre de 2002.

Peu de la Creu 4, 08001-Barcelona.
e-mail: correu@grup62.com
internet: http://www.peninsulaedi.com

Fotocompuesto en Comptex & Ass. s.l., Roger de Flor 240, 08025-Barcelona
Impreso en Liberdúplex, Constitució 19, 08014-Barcelona.
DEPÓSITO LEGAL: B. 45.377-2002.
ISBN: 84-8307-528-8.

CONTENIDO

NOTA A LA EDICIÓN

Norbert Elias murió el 1 de agosto de 1990. No pudo seguir ni supervisar la realización del presente volumen. Pero todavía pudo aprobar mi propuesta de hacer un libro sobre Mozart (sin tener en cuenta al año Mozart 1991); el título lo formuló él mismo, lo cual es una prueba de que aceptaría la edición como obra suya. La noticia extendida por la prensa de que Elias trabajaba en este libro cuando le llegó la muerte es, naturalmente, una leyenda del tipo «las últimas palabras». De hecho, al contrario que en otros casos, nunca expresó la intención de volver a ocuparse de Mozart.

Los textos que se han impreso, de cuya selección y versión final soy responsable, surgieron en el marco de un proyecto de mayor envergadura que se reflejó, entre otras cosas, en el repetido anuncio de la publicación de un título *Der bürgerliche Künstler in der höfischen Gesellschaft* (El artista burgués en la sociedad cortesana), que había de ser el volumen 12 de *edition suhrkamp. Neue Folge*. Elias trabajó en él por etapas alrededor de los años 80. En su archivo se ha conservado el siguiente material sobre esto:

1. Manuscrito mecanografiado, sin título (clave: «Mozart»), de 81 páginas, en parte con correcciones y aña-

didos manuscritos, además de algunos pasajes en una primera versión y notas no desarrolladas. Con toda probabilidad este texto fue escrito en relación con la conferencia 5.

2. Manuscrito mecanografiado, «Mozart en Viena» (clave: «Mozart Acto IV), 15 + 5 páginas, corregido a mano en algunos pasajes, en cualquier caso con algunas primeras versiones y notas no desarrolladas (*véase también* p. 194, nota 17). Este texto fue escrito supuestamente para el proyectado libro sobre Mozart.

3. Manuscrito mecanografiado «El artista burgués en la sociedad cortesana, el caso de Mozart» (clave: «Artista»), 14 páginas; posiblemente creado para otra conferencia más extensa que no se encuentra en el archivo de Elias.

4. Manuscrito mecanografiado «Proyecto» (presumiblemente para el 1.º y/o el 5.º), 6 páginas.

5. Cinta magnetofónica de una conferencia (con debate) que se dio en Bielefeld con motivo de una invitación de la Facultad de Ciencias Literarias y Lingüísticas bajo el título: «Consideraciones [problemas] artístico-sociológicas de un genio: el caso Mozart». La fecha de esta conferencia no se ha podido determinar con seguridad en el momento de la edición, pero se podría establecer en los meses de otoño e invierno de 1978-1979.

6. Cinta magnetofónica y transcripción de una conferencia improvisada que se emitió el 6 de marzo de 1983 por la cadena WDR III (publicada en una versión ligeramente retocada y abreviada en: «die tageszeitung», 4-VIII-90, p. 14).

7. Diversas notas manuscritas y mecanografiadas.

El presente libro se ha compuesto con el mencionado material. Las tres partes corresponden esencialmente a los manuscritos 1, 2 y 4 (con dos notas del 7). El manuscrito 3, al compararlo con los otros documentos, contiene muchas repeticiones temáticas que no permitían una impresión tal como estaba. Sin embargo, algunos pasajes breves y otros más extensos aportaban ideas nuevas y han sido retomados en la parte titulada «Reflexiones sociológicas sobre Mozart», y también como notas. Asimismo se ha utilizado la conferencia 5 y algunos de los apuntes del legajo 7. En cambio, la conferencia 6 no ha aportado prácticamente ningún material nuevo. Todos los pasajes más extensos de los otros manuscritos se han introducido en el segundo y el tercer capítulo de las «Reflexiones» (*véanse* pp. 26-70). La ampliación y la reorganización del manuscrito 1 también nos parecieron aconsejables porque Elias se había acercado con mucha cautela a las principales tesis sociológicas de este tema.

En el *primero* de los textos aquí publicados, el editor es responsable de todos los títulos, la organización de los fragmentos, de los capítulos, los epígrafes y, en parte, de los párrafos. El manuscrito que el autor no había redactado para la impresión definitiva ha sido preparado para su publicación (integración cuidadosa y rigor en el seguimiento de los pensamientos, comprobación de datos, control y verificación de fuentes citadas, revisión estilística). Junto al material mencionado de otros manuscritos se ha añadido también algo de las primeras versiones y de las notas no desarrolladas, incluyendo un excurso interrumpido del manuscrito mecanografiado 2. El procedimiento seguido con el *segundo* texto fue muy parecido, también se

ha reestructurado y a los epígrafes 3 y 4 se les ha añadido algunos pasajes de los apuntes no desarrollados, pero ha requerido menos trabajo de condensación. Sólo se han eliminado algunos pasajes para evitar redundancias respecto a la primera parte, siempre y cuando se pudiera hacer sin menoscabo del contexto. El *Proyecto* final, que transmite una idea de la posible disposición del libro tal como durante un tiempo se lo imaginó el autor, se ha abreviado ligeramente. Que los tres textos impresos giren en gran parte en torno al mismo tema se ha aceptado como un mal menor, puesto que en cada caso varía el nivel de síntesis. Hasta aquí el informe del editor.

Quiero acabar con unas palabras personales: desde 1983 he publicado al año, de promedio, un volumen con casi siempre obras inéditas de Norbert Elias, ya fuera como editor, traductor o con una función menos formal. Este proyecto de edición con el que Elias se consagró como autor contemporáneo en Alemania se remonta a una iniciativa mía que he podido realizar gracias a la implicación personal y la inestimable ayuda de otros, especialmente de Friedhelm Herbort (Editorial Suhrkamp) y Hermann Korte (Universidad del Ruhr, Bochum). Título a título, he conseguido superar la terrible ambivalencia de Elias con respecto a la publicación. Sólo quien haya conocido alguna vez a este autor como lector, redactor o editor puede intuir cuánto tacto y energía tenaz, cuánto entusiasmo y cariño personal han sido necesarios en esta tarea.

Los volúmenes que así han llegado a la imprenta también han surgido en su esencia de una colaboración singular sobre la que quizás algún día me extenderé con mayor detalle. Paulatinamente se desarrolló un proceso en el que yo, como editor, tenía la misión de sacar de los manuscritos en bruto, de los fragmentos e incluso de los pensamientos aislados del autor, la forma de un texto fluido o de un libro acabado. Esta forma de comunidad exigía por mi parte una gran dosis de comprensión, capacidad de juzgar, fuerza de composición y empatía, y naturalmente también la renuncia a cualquier añadido conceptual o supresión y, allí donde parecía que se prestaba o que se deseaba, la disposición a sintonizar directamente. Por parte de Elias, esto implicaba sobre todo una singular confianza que creció al convencerse a través de numerosas pruebas en detalle de que yo estaba preparado para realizar un trabajo semejante a su gusto. Se podría resumir lo que sucedió diciendo que Elias delegó en mí una parte de su hiperestricta conciencia y de su comprobación de la realidad algo despreocupada. Yo personalmente me dejé utilizar de esta manera tan íntima (no sin resistencia) porque me había trazado el objetivo de rescatar para su lengua materna a un gran autor judío que todavía estaba en el exilio. Surgieron libros que eran totalmente de Elias, pero también «nuestros», tal como el autor lo expresó repetidamente. Todo esto no tiene nada que ver con la filología o la moral editorial corriente, más bien al contrario, con el proceso real de producción de libros en una urdimbre de hombres vivos. Norbert Elias se embarcó en este proceso conscientemente, y eso será siempre una de las experiencias más ricas de mi vida, porque este proceso se correspondía en su interior exactamente con su propia imagen del ser humano.

He trabajado en *Mozart* como si tras la muerte del autor no hubiera cambiado nada. Ahora pienso que se trató de un intento de negar la muerte del querido anciano. Pero posteriormente ha quedado claro que mi labor editorial hasta la fecha había ido unida a la relación personal y que no se puede transferir al trabajo de edición de los verdaderos escritos inéditos de su legado póstumo. Por ello habrá que encontrar ahora otro marco institucional y quizá también metodológico. La presente aportación a «La sociología de un genio», que habla de una forma tan conmovedora de la relación padre-hijo y del entrecruzamiento conflictivo de la necesidad de ambos de llenar su vida de sentido, es el epitafio que dedico a mi maestro y amigo venerado.

MICHAEL SCHÖTER
Berlín, 7 de marzo de 1991

REFLEXIONES SOCIOLÓGICAS SOBRE MOZART

Se abandonó a su suerte

1. Wolfgang Amadeus Mozart murió en 1791 a la edad de treinta y cinco años; lo enterraron en una fosa común el 6 de diciembre. Sea cual fuere la grave enfermedad que lo llevó a una muerte tan temprana, lo cierto es que en el período que la precedió, Mozart estuvo con frecuencia al borde de la desesperación. Poco a poco empezaba a sentirse como un hombre derrotado por la vida. Las deudas se amontonaban. La familia cambiaba una y otra vez de alojamiento. El éxito en Viena, al que atribuía quizá mayor importancia que a cualquier otro que pudiera obtener, no se produjo. La buena sociedad vienesa le daba la espalda. El rápido proceso de su enfermedad mortal seguramente dependió en buena parte de que para él la vida había perdido su valor. Al parecer, murió con el sentimiento del fracaso de su existencia social y, por lo tanto —para utilizar una metáfora , murió porque su vida se vació de sentido, porque perdió por completo la fe en la posibilidad de que se realizara aquello que en el fondo de su corazón deseaba por encima de todo. Las dos fuentes de su voluntad de seguir viviendo, que alimentaban la concien-

cia de su valor y su sentido, estaban a punto de agotarse: para sí mismo el amor de una mujer en la que podía confiar y para su música el amor del público vienés. Durante una época había disfrutado de ambos; los dos ocupaban el lugar más alto en la escala de sus deseos. Hay muchos indicios que revelan que durante los últimos años de su vida sentía cada vez con mayor intensidad que los estaba perdiendo. Ésta es la tragedia de este hombre y la nuestra, la de la humanidad.

Hoy en día, cuando el mero nombre de Mozart se ha convertido para muchos en el símbolo de la creación musical más agraciada que conoce nuestro mundo, es fácil que nos parezca incomprensible que aquel hombre que poseía tal fuerza creadora mágica muriera probablemente demasiado pronto a causa de ella y quién sabe qué piezas musicales todavía no escritas se llevaría a la tumba porque el favor y el afecto denegados por otras personas habían recrudecido sus dudas sobre el valor y el sentido de su vida. Esto es cierto sobre todo cuando uno se interesa sólo por su obra y, en cambio, muy poco por la persona que la ha creado. Pero al reflexionar sobre tales circunstancias se debe evitar la tentación de medir la realización de los deseos o la pérdida de ellos de otro ser humano a partir de aquello que uno mismo juzgaría como una existencia llena de sentido o carente de él. Hay que preguntarse qué es lo que el otro entendía por realización o por pérdida de sentido de su existencia.

El propio Mozart era muy consciente de su inusual don y lo había difundido tanto como pudo. Gran parte de su vida la había pasado trabajando infatigablemente. Sería arriesgado afirmar que él no vio el valor perdurable de los

productos de su arte musical. Pero no era la clase de persona que ante la falta de acogida de su obra que se dejaba notar en los últimos años de su vida, especialmente en su ciudad de adopción, Viena, se consolara con el presentimiento de la repercusión que encontraría en generaciones futuras. Le importaba poco, comparativamente, la gloria póstuma y, en cambio, el reconocimiento contemporáneo lo era todo. Por él había luchado consciente de todo su valor. Necesitaba, como suele pasar con frecuencia, que otras personas, especialmente las de su estrecho círculo de amistades y conocidos, le confirmaran constantemente su valor. Al final, también fue abandonado por la mayoría de personas que había frecuentado anteriormente. No era únicamente culpa de ellos, la historia no es tan sencilla. Pero sin duda, estaba cada vez más solo. Es posible que al final simplemente se abandonara a su suerte y se dejara morir.

El desmoronamiento tardío pero luego fulminante de Mozart —escribe uno de sus biógrafos—[1] tras largos períodos de trabajo intensivo raramente interrumpidos por la enfermedad o el malestar; el acto de morir, breve y en cierto modo sofocado, la muerte repentina tras un coma de sólo dos horas, todo esto exigiría una explicación mejor que aquella que la medicina académica nos ofrece *a posteriori*.

Además, está perfectamente atestiguado que a Mozart le atormentaban cada vez más las dudas sobre el afecto e in-

1. Wolfgang Hildesheimer: *Mozart*. Frankfurt a. M. 1977, p. 365. (Trad. española *Mozart*, Javier Vergara Editor, Buenos Aires, 1982.)

cluso la fidelidad de su Constanze, a la que ciertamente amaba. El segundo marido de su esposa contó más tarde que ella siempre había apreciado más el talento de Mozart que su persona.[2] Pero parece que ella había advertido la grandeza de su talento más por el éxito que tenía su música, que por entenderla. Cuando el éxito disminuyó, cuando el público cortesano vienés, sus antiguos protectores y patronos, lo dejaron de lado a él, que difícilmente estaba dispuesto a hacer concesiones, para favorecer a otros músicos más frívolos, entonces debió empezar a tambalearse la gran estima que Constanze tenía por su talento y su persona. El empobrecimiento creciente de la familia, debido a la menor repercusión de su música hacia el final su vida, puede que también contribuyera a que el afecto de la esposa hacia su marido, que nunca fue especialmente profundo, fuera menguando cada vez más. Por ello, el menoscabo en la estimación de su público y el debilitamiento del afecto de su esposa, los dos aspectos de la pérdida de sentido existencial, están estrechamente relacionados. Se trata de dos niveles interdependientes e inseparables de la pérdida de sentido existencial que experimentó durante sus últimos años.

2. Por otra parte, Mozart era un hombre con una necesidad insaciable de amor, tanto en el sentido físico como en el sentido emocional. Uno de los secretos de su vida es que probablemente ya de pequeño sufrió pensando que nadie le quería. Mucho en su música no es más que una forma constante de pedir afecto: la súplica de una persona que

2. Citado de Hildesheimer, p. 254.

desde niño nunca estuvo del todo segura de si era realmente digna del amor de los otros que tanto le importaba; una persona que quizá, en cierto modo, no sentía un amor demasiado profundo hacia sí misma. La palabra «tragedia» puede parecer frívola o demasiado exagerada; sin embargo, se puede decir, y no sin razón, que la parte trágica de la existencia de Mozart era que él, después de haberse esforzado tanto en ganarse el amor de las personas, joven como era al final de su vida, sentía que ya nadie le quería, ni siquiera él mismo. Ésta es, evidentemente, una de las formas de pérdida de sentido existencial de la que se puede morir. Parece que hacia el final de su vida, Mozart estaba solo y desesperado; en realidad sabía que moriría pronto y en la situación en que se encontraba, esto también tiene que haber significado que deseaba morir y que, hasta cierto punto, escribió el *Réquiem* como su propio canto oratorio fúnebre.

Si las imágenes que tenemos de Mozart son fidedignas, sobre todo del Mozart más joven, es una cuestión por resolver. Pero entre los rasgos que lo hacen todavía más amable, o si se quiere, que lo hacen más humano, está el que no poseyera ninguno de esos rostros heroicos que, como los que conocemos de Goethe o de Beethoven, señalaron a sus portadores como personas extraordinarias, como genios, tan pronto como entraban en una habitación o salían a la calle. Decididamente, Mozart no tenía un rostro heroico. La nariz pronunciada y carnosa que parece inclinarse por delante contra la barbilla ligeramente alzada pierde algo de su volumen conforme el rostro se va redondeando. Los ojos muy despiertos, vivos y al mismo tiempo soñadores y pícaros, lanzan su mirada por encima

de ella, algo apocados (*sheepish* es la palabra inglesa intraducible que mejor lo describe) en el caso del joven de veinticuatro años —en el retrato familiar de Johann Nepomuk della Croce—,[3] seguros de sí mismos, pero todavía pícaros y soñadores en posteriores retratos. Los cuadros muestran algo de esa parte de Mozart que se prefiere dejar de lado en la selección de sus obras determinada por el gusto del público amante de los conciertos y que, sin embargo, merece ser mencionada cuando se quiere actualizar a Mozart, al hombre. Se trata del bromista, el payaso que salta por encima de las mesas y las sillas, el que da volteretas y hace juegos de palabras y, naturalmente, de notas. No se puede comprender totalmente a Mozart si se olvida que hay rincones profundamente escondidos en su persona que como mejor se pueden caracterizar es a través de la posterior «risotada de payaso» o a través del recuerdo del engañado y despreciado Petruschka.

Su mujer relató después de su muerte que sentía «compasión» por el Mozart «engañado».[4] Es muy improbable que ella no le «engañara» (si es que el término es en modo alguno adecuado) y que él no lo supiera —igual de improbable que su total renuncia a tener relaciones ocasionales con otras mujeres—. Pero esto se refiere a sus últimos años, cuando se extinguían lentamente las luces de su vida, cuando la impresión de no ser amado y de fracasar, es decir, la inclinación depresiva siempre presente, subía con más fuerza a la superficie bajo la presión del fracaso profesional y la miseria familiar. Fue entonces cuando surgió la discrepancia que actualmente nos llama la atención al estudiar a Mozart: la discrepancia entre su existencia objetiva o, para decirlo con mayor precisión desde la perspectiva de tercera persona, una existencia eminentemente social y plena de sentido y la existencia con un sinsentido creciente para su propio parecer, es decir, desde la perspectiva del yo, que él tenía.

Al principio, las cosas le iban cada vez mejor durante un buen número de años. La dura educación que su padre le había impuesto rindió sus frutos. Se transformó en autodisciplina, en la capacidad de eliminar con su trabajo lo impuro de todos los sueños confusos que borbotaban en el joven, transformándolos en música pública sin perder la espontaneidad o la riqueza imaginativa. Sin embargo, Mozart tuvo que pagar un precio muy alto por el provecho que obtuvo de su capacidad de objetivar sus fantasías personales.

Para entender a un ser humano hay que saber cuáles son los deseos dominantes que anhela realizar. Que su vida tenga o no sentido para él mismo, depende de si puede realizarlos y en qué medida lo consigue. Pero estos deseos no se instalan en él antes que cualquier experiencia. Se van configurando desde la niñez gracias a la convivencia con otras personas y en el transcurso de los años se van fijando paulatinamente en una forma que determinará el modo de vivir, aunque a veces también pueden surgir de repente en relación con una experiencia especialmente decisiva. Sin duda, las personas a menudo son conscientes de esos deseos dominantes que rigen sus decisiones. Tampoco no depende nunca exclusivamente de ellas que los deseos

3. Véase la reproducción en Hildesheimer, *Mozart*, *op. cit.*, p. 208.

4. Hildesheimer, p. 254.

puedan realizarse y de qué manera, porque éstos siempre apuntan hacia los otros, al entramado social con los demás. Casi todas las personas tienen líneas volitivas fijas, que se mantienen en el ámbito del cumplimiento posible; casi todas tienen algunos deseos profundos que son decididamente irrealizables, por lo menos a partir del estado de conocimientos disponibles en cada caso.

Hasta cierto punto, incluso estos últimos deseos aún se pueden notar en Mozart, pues también ellos son responsables en buena medida del trágico curso de su vida. Disponemos de términos técnicos estereotipados para señalar los aspectos de su carácter a los que se refiere esta afirmación. Se podría hablar de una personalidad maníaco-depresiva con rasgos paranoides, cuyas tendencias depresivas fueron dominadas durante algún tiempo por medio de la capacidad contenida y dirigida hacia lo real del sueño diurno musical y el éxito basado en éste, pero que después vencieron en forma de tendencias autodestructoras que luchaban especialmente contra el éxito amoroso y social. Sin embargo, la condición especial en la que tales tendencias se manifestaban en Mozart exige quizás otro tipo de lenguaje.

De hecho parece que Mozart, por orgulloso que estuviera de sí mismo y de su talento, en el fondo de su corazón no se amó a sí mismo; y también es posible que tampoco se creyera especialmente digno de ser amado. Su figura no era imponente. Su rostro no era muy agradable a primera vista; probablemente hubiera deseado tener otro rostro cuando se miraba al espejo. El círculo vicioso de una situación así se basa en que el rostro y la complexión física de una persona en parte no se corresponden con sus deseos y acrecientan su disgusto, porque en ellos se expresa algo de sus sentimientos de culpa, del secreto desprecio que siente por su persona. Pero sean cuales fueran los motivos, por lo menos en los últimos años, cuando las circunstancias externas empeoraron, en Mozart destacó cada vez más el sentimiento de no ser amado, unido a la correspondiente e imperiosa necesidad no satisfecha de ser amado que se manifestó en diversos niveles: por su mujer, por otras mujeres, por otras personas en general, es decir, como hombre y como músico. Su inmensa capacidad de soñar figuras tonales estaba al servicio de esa secreta solicitud de amor y de afecto.

Aunque, ciertamente, el soñar en figuras tonales también fuera un fin en sí mismo. La abundancia, la riqueza de su fuerza de imaginación musical mitigó momentáneamente, o así lo parece, la aflicción causada por la carencia de afecto o la pérdida de amor. Quizá le hizo olvidar la sospecha incesante de que el amor de su mujer se dirigía a otros hombres y el sentimiento corrosivo de que no era digno del amor de los demás, un sentimiento que, por su parte, fue una de las causas de que el afecto y el amor de los demás se apartaran de él, de que su gran éxito fuera efímero y se evaporara con relativa rapidez.

La tragedia del payaso sólo es una imagen. Pero aclara un poco más las interrelaciones entre el bromista y el gran artista, entre el eterno niño y el hombre creador, entre el tralalá de Papagueno y la profunda seriedad del ansia de morir de Pamina. El que una persona sea un gran artista no excluye que en su interior tenga algo de payaso; que fuera en realidad un ganador y de seguro un enriquecimiento para la humanidad no excluye que él, en el fon-

do, se tuviera por un perdedor y que por ello se condenara a convertirse realmente en eso.

Lo trágico de Mozart, que en parte es de esta naturaleza, queda encubierto para el oyente posterior con demasiada celeridad por la magia de su música. Este encubrimiento reduce la intensidad de la compasión. Es muy probable que no se proceda con justicia al separar por completo al ser humano del artista cuando se estudia su figura. Sin embargo, quizá sea difícil amar el arte de Mozart sin amar también un poco al ser humano que lo creó.

Músicos burgueses en la sociedad cortesana

3. La figura humana de Mozart aparece en el recuerdo de forma más vívida cuando se aprecian sus deseos en el contexto de su época. Su vida constituye el caso modélico de una situación, cuya peculiaridad se nos escapa hoy frecuentemente porque estamos acostumbrados a trabajar con conceptos estadísticos. ¿Era Mozart en lo musical un representante del rococó o ya del estilo burgués del siglo XIX? ¿Fue su obra la última manifestación de la música «objetiva» prerromántica o muestra ya indicios del «subjetivismo» naciente?

La dificultad estriba en que con semejantes categorías no se va a ninguna parte. Son abstracciones académicas que no se ajustan al carácter procesal de los hechos sociales observables a los que se refieren. En ellas subyace la idea de que la limpia división en épocas, usual en la articulación de materiales históricos que se practica en los libros de historia, se corresponde perfectamente con el curso de hecho del desarrollo de la sociedad. Cualquier persona conocida por la grandeza de sus aportaciones es adjudicada entonces gustosamente a una u otra época como su máximo exponente. Observando las cosas con mayor precisión, sin embargo, se ve a menudo que las grandes aportaciones se acumulan precisamente en las épocas que, usando tales conceptos de periodización estadística, se pueden designar en el mejor de los casos como fases de transición. Con otras palabras, brotan siempre de la dinámica de los conflictos entre los cánones de los antiguos estratos en retirada y los nuevos en ascenso.

Sin duda éste es el caso de Mozart. No se puede entender correctamente la orientación de sus deseos y los motivos por los que, al final de su vida —totalmente en contra del juicio de la posteridad—, se sentía como un fracasado y un perdedor, mientras no se tenga presente este conflicto de cánones. Porque el conflicto no tiene lugar exclusivamente en un ámbito social amplio entre los cánones cortesanos y aristocráticos y los de las capas burguesas; las cosas no son tan fáciles. Sobre todo se manifiesta en muchas personas aisladas, entre las que se cuenta Mozart, como un conflicto de cánones que penetra toda su existencia social.

La vida de Mozart ilustra de forma sobrecogedora la situación de los grupos burgueses que pertenecían a una economía dominada por la nobleza cortesana como elementos marginales dependientes, concretamente en una época en que el estamento cortesano aventajaba todavía mucho a la burguesía en cuanto a poder pero ya no tanto como para atajar por completo las manifestaciones de protesta, por lo menos las del ámbito cultural, política-

mente menos peligrosas. Mozart, como elemento marginal burgués al servicio de la corte, libró con un coraje sorprendente una dura batalla por su libertad contra sus patronos aristócratas y los que le encargaban sus obras. Lo hizo por su cuenta, por su dignidad personal y por su trabajo con la música. Y perdió la batalla; se podría añadir con la arrogancia de las generaciones posteriores: tal como era previsible. Pero esta arrogancia altera aquí, como en otros casos, la visión de la estructura de lo que hoy se ha venido en llamar la «historia», y al mismo tiempo impide comprender el sentido que tenía el curso de los acontecimientos de una época anterior para sus propios representantes humanos.

En otro contexto ya he hablado sobre la estructura del conflicto de cánones entre los grupos aristocrático-cortesanos y los burgueses.[5] Intenté poner de relieve que en la segunda mitad del siglo XVIII los conceptos de «civilización» y «civilidad» por una parte y «cultura» por otra, sirvieron en Alemania como símbolos de diversos cánones de comportamiento y de sensibilidad. En el uso de estas expresiones, como se puede probar, se refleja la tensión crónica entre el estamento dominante aristocrático-cortesano y los grupos marginales burgueses. Con ello, al mismo tiempo, entran en el campo de visión aspectos determinados de las tenaces luchas de estamentos (remontándose hasta el surgimiento de las ciudades medievales en tierras europeas) entre la burguesía y la nobleza. Al igual que la estructura de las sociedades europeas, también el carácter social de ambos grupos se transformó simultáneamente de una forma específica durante los siete u ocho siglos de lucha, que encontró su término en el siglo XX con el ascenso de dos clases económicas y con la desfuncionalización de la nobleza como estamento social. Las diferencias y los conflictos de cánones, aunque también las adaptaciones y las fusiones de los cánones de los grupos burgueses y nobles, se pueden observar a lo largo de todo el período de luchas de los estamentos noble y burgués. Era la tierra fértil en la que crecería el absolutismo de la nobleza,[6] de forma similar a como el absolutismo burgués y proletario de nuestros días ha surgido de las luchas entre estos dos niveles económicos.

Pero no sólo carecemos hasta ahora de una investigación de conjunto del transcurso y la estructura del largo conflicto entre el estamento de la nobleza y el de la burguesía en las sociedades europeas (o en otras), también faltan investigaciones sobre muchos aspectos aislados de las tensiones sociales que encontramos aquí. Uno de ellos se manifiesta en la vida de Mozart de manera casi paradigmática: el destino de un burgués al servicio de la corte a finales del período en el que en casi toda Europa la estética de la nobleza cortesana era determinante por su poder sobre los creadores artísticos de cualquier origen social. Esto vale sobre todo para la música y la arquitectura.

5. Norbert Elias: *Über den Prozess der Zivilisation*, vol. 1, Frankfurt a. M. 1976, cap. *1*. (Trad. española: *El proceso de la civilización*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, *1982*.)

6. *Véase*, Norbert Elias: *Die höfische Gesellschaft*, Neuwied/Berlín 1969; Frankfurt a. M. 1983. (*La sociedad cortesana*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1986.)

4. En los ámbitos de la literatura y la filosofía en Alemania durante la segunda mitad del siglo XVIII fue posible liberarse del canon del gusto aristocrático-cortesano. Las personas que desarrollaban su labor en estos sectores podían llegar a su público a través de los libros; y puesto que en Alemania, en la segunda mitad del siglo XVIII, había un público de lectores burgueses bastante amplio y cada vez más numeroso, se pudieron desarrollar relativamente temprano formas culturales específicas de ciertas capas sociales, que se correspondían al canon estético de los grupos burgueses y no cortesanos, cuya autoconciencia creciente se expresaba frente a los estamentos aristocrático-cortesanos dominantes.

En cuanto a la música, la situación en esta misma época era todavía muy distinta, principalmente en Austria y su capital, Viena, que era la sede de la corte del emperador, pero en general también en los pequeños estados alemanes. En Alemania, al igual que en Francia, las personas que desarrollaban su actividad en este ámbito todavía dependían en gran medida del favor, del mecenazgo y, por tanto, también del gusto de los círculos aristocrático-cortesanos (y de los patriciados burgueses de las ciudades orientados hacia estos círculos). En efecto, incluso hasta la generación de Mozart, un músico que quisiera ser reconocido socialmente como un artista serio y al mismo tiempo quisiera poder alimentarse él y a su familia, tenía que encontrar una posición en el entramado de las instituciones aristocrático-cortesanas y sus adláteres. No tenía otra elección. Si sentía en su interior la vocación de realizar tareas extraordinarias, bien como intérprete bien como compositor, era casi evidente que sólo podría alcanzar su objetivo siguiendo el camino que pasaba por un puesto fijo en la corte, preferiblemente en una corte rica y fastuosa. En los Estados protestantes, un músico podía aspirar además al puesto de organista de iglesia o de *Kapellmeister* (maestro de capilla) en una de las grandes ciudades semiautónomas que, por lo general, estaban gobernadas por un grupo de patricios. Pero también en estos casos, tal como lo muestra una vida como la de Telemann, era ventajosa para la colocación como músico profesional haber desempeñado anteriormente un cargo de músico cortesano.

Lo que designamos como corte del príncipe era y—siguió siendo en el fondo— la administración del hogar del príncipe. En este gran hogar los músicos eran tan absolutamente necesarios como los confiteros, los cocineros o los ayudantes de cámara y solían tener en la jerarquía cortesana el mismo rango que éstos. Eran, tal como se dice despectivamente, «cortesanos serviles». La mayoría de los músicos se contentaban con la manutención, exactamente igual que las demás personas de origen burgués de la corte. Entre los que no lo hacían se contaba el padre de Mozart. Pero él también se adaptaba, aunque con repugnancia, a las circunstancias de las que no podía escapar.

Éste era el rígido contexto, el entramado en el que se desplegaba cualquier talento musical individual. Es prácticamente imposible entender el tipo de música de esa época, su «estilo», tal como se designa con frecuencia, si no se tienen presentes con toda claridad estas condiciones. Volveremos a ellas más adelante.

El destino individual de Mozart, su destino como ser humano único y también como artista único, estaba influi-

do hasta límites insospechados por su situación social, por la dependencia, propia del músico de su tiempo, de la aristocracia cortesana. Aquí se aprecia lo difícil que es hacer comprensibles para generaciones posteriores los problemas vitales de un individuo, por inolvidable que sea su persona o su obra, en la forma de una biografía, por ejemplo, si no se domina el oficio del sociólogo.[7] Para tal fin hay que poder esbozar una imagen clara de las presiones sociales que se ejercían sobre él. No se trata de crear una narración histórica, sino de elaborar un modelo teórico contrastable de la figuración que constituye una persona —en el caso presente, un artista del siglo XVIII—, a causa de su interdependencia con otras figuras sociales de su época.

Es de sobra conocido que Mozart, a los veintiún años, pidió al príncipe obispo de Salzburgo que lo dispensara de sus servicios en el año 1777 (tras haberle sido denegado un permiso), que después se dirigió feliz, vivaraz y lleno de esperanzas en busca de un puesto a la corte de Munich, a los patricios de Augsburgo, a Mannheim y a París, donde infructuosamente y cada vez más amargado hizo antesala en

7. Por lo general, se concibe la sociología como una ciencia reductora y destructiva. Yo no comparto esta concepción. Para mí, la sociología es una ciencia que nos ha de ayudar a explicar y a comprender mejor lo incomprensible de nuestra vida social. En este sentido he escogido el subtítulo aparentemente paradójico «Sociología de un genio». Mi objetivo, por tanto, no es destruir o reducir al genio, sino hacer comprensible su situación humana y quizá también ofrecer una modesta aportación para dilucidar la cuestión de qué habría que hacer para evitar un destino como el de Mozart. Cuando se expone su tragedia tal como yo lo intento hacer - y esto sólo es un ejemplo de un problema más amplio— quizá se pueda reforzar la conciencia del ser humano de que ha de ser más cauto —con respecto a lo más nuevo.

las casas de influyentes señoras y señores de la nobleza y que al final regresó a Salzburgo contra su voluntad y decepcionado para colocarse de *Konzertmeister* (maestro de conciertos) y organista de la corte. Pero el significado de esta experiencia para la evolución personal de Mozart —y con ello, naturalmente, para su desarrollo como músico o, dicho de otra manera, para la evolución de su música no se puede determinar de forma convincente y de acuerdo con la realidad, si se describe el destino de la persona aislada sin al mismo tiempo ofrecer un modelo de las estructuras sociales de su época, especialmente cuando éstas son el fundamento de las divergencias de poder. Sólo a partir del marco de un modelo tal se puede reconocer lo que alguien que estaba estrechamente unido a esta sociedad podía hacer como individuo y lo que él no podía hacer por fuerte, grande o extraordinario que fuera. Sólo entonces, resumiendo, se puede comprender qué presiones inevitables se ejercían sobre una persona y cómo se comportaba ésta con respecto a estas presiones; si se doblegaba ante ellas, y por tanto también en su creación musical, quedaba marcada por ellas o si intentaba escapar o tal vez incluso resistirse a ellas.

La tragedia de Mozart se basa en gran parte en el intento de transgredir por sí mismo como persona, pero también en su creación, los límites de la estructura de poder de su sociedad, a cuya tradición estética se sentía todavía muy vinculado no sólo por su propia fantasía musical, sino también por su conciencia musical; y además es determinante que lo hiciera en una fase de desarrollo de la sociedad en la que las relaciones de poder tradicionales todavía estaban prácticamente intactas.

5. La mayoría de las personas que iniciaban la carrera de músico no eran de origen social noble sino burgués, según nuestra terminología. Si hacían carrera en el seno de la sociedad cortesana, es decir, si querían encontrar las posibilidades de desplegar su talento como intérpretes o músicos creadores, tenían que adaptar, de acuerdo con su baja posición, no sólo su estética musical, sino también su vestimenta, la totalidad de su carácter humano al canon cortesano de comportamiento y sensibilidad. Hoy en día, el hecho de que las personas socialmente dependientes se adapten a un grupo dominante, de acuerdo con la distribución del poder, es algo que se considera relativamente normal. Los empleados de una determinada multinacional o de unos grandes almacenes aprenden por lo general con bastante celeridad a ajustar su comportamiento al canon de su *establishment*, especialmente cuando se esfuerzan por conseguir un ascenso. En todo caso, en las sociedades, en las que hay un mercado de oferta y demanda relativamente libre y en algunos ámbitos también para ocupar posiciones profesionales, el desnivel de poder entre los estamentos económicos dominantes y los grupos marginados del poder es considerablemente menor que el que existía entre los príncipes absolutistas o sus consejeros y sus músicos cortesanos, a pesar de que los artistas que se hacían famosos en la sociedad cortesana y estaban *à la mode* podían tomarse algunas libertades. El famoso Gluck, de origen pequeñoburgués, que se había apropiado con gran entusiasmo de las sutilezas del canon dominante introduciéndolas tanto en su estética musical como en su comportamiento personal, se podía permitir, como cualquier otro cortesano, bastantes cosas, hasta impertinencias. Por tanto, no sólo existía una nobleza cortesana, sino también una burguesía cortesana.

Hasta cierto punto, el padre de Mozart pertenecía a esta clase. Era un empleado, más concretamente: formaba parte del servicio del arzobispo de Salzburgo que, naturalmente, era el príncipe gobernante en aquella época, aunque sólo fuera de un pequeño Estado. Como todos los soberanos de la época, aunque a pequeña escala, el arzobispo tenía toda la organización de funcionarios que correspondía a la disposición de una corte absolutista, entre la que también figuraba una orquesta. Leopold Mozart era el segundo *Kapellmeister*. Estos empleos se cubrían y se remuneraban más o menos como los puestos de empleados de una empresa privada en el siglo XIX. Sólo que los signos de sumisión que se esperaban del personal de servicio de la corte eran probablemente más ostentosos en correspondencia con el mayor desequilibrio de poder, del mismo modo que los gestos de superioridad de los soberanos eran más acentuados.[8]

Quizás habría que añadir que las relaciones entre el soberano y el servicio —también de rango intermedio, al que pertenecía Leopold Mozart— eran mucho más personales, incluso en la corte del emperador en Viena y ciertamente con mayor razón en la pequeña corte del arzobispo en Salzburgo, que las que existen entre el director y el empleado medio en una gran empresa de nuestros días. Por lo general, los propios príncipes decidían quién ocu-

8. A este contexto pertenece también el hecho de que las tareas a cumplir eran menos especializadas: cuando Bach ocupó en el año 1708 el cargo de organista en la corte del extremadamente piadoso duque Wilhelm-Ernst en Weimar, también tenía que tocar el violín en la pequeña orquesta de cámara vestido con el uniforme militar.

paría un puesto en su orquesta. La distancia social era increíblemente grande, pero la distancia física y la espacial eran mínimas. Se estaba siempre muy cerca, el señor estaba siempre allí.

Aunque la posición social más frecuente de un músico en los tiempos de Mozart era la de un servidor en la corte, donde estaba sometido a las órdenes de un hombre poderoso, socialmente más elevado, también había en el seno de esta sociedad algunas excepciones. Aisladamente, algunos músicos, ya fueran virtuosos o compositores, podían gustar tanto al público cortesano por su especial talento que llegaban a disfrutar de fama y de prestigio más allá de las fronteras de la corte local en la que estaban empleados, alcanzando círculos superiores o incluso de máximo prestigio. En casos semejantes, un músico burgués era tratado por los nobles cortesanos casi como un igual. Se le invitaba a las diversas cortes de los poderosos, como era el caso de Mozart, para producir allí su música, y el emperador y los reyes expresaban abiertamente el placer que su arte les deparaba y la admiración que sentían por sus obras. Se le permitía comer en su mesa —la mayoría de las veces a cambio de una exhibición al piano— y durante sus viajes a menudo se alojaba en sus casas; por consiguiente estaba familiarizado hasta lo más íntimo con su estilo de vida y sus gustos.

Era característico de un gran artista burgués cortesano que en cierta forma viviera en dos mundos sociales. La totalidad de la vida y la creación de Mozart estuvieron marcadas por esta divergencia.[9] Por un lado se movía en los círculos aristocráticos y cortesanos, cuya tradición estética había adoptado y donde se esperaba de él un comportamiento adecuado al canon cortesano. Por otro lado representaba un tipo específico de lo que nosotros vendríamos a llamar, con una categoría excesivamente burda, «pequeñoburgués» de su época. Pertenecía al círculo de los empleados de la corte de categoría intermedia, por lo tanto, al mundo que en Inglaterra designan con la expresión *below stairs* (aproximadamente: «en el sótano»).[10] En Inglaterra se extrapoló el canon del comportamiento y de la sensibilidad de una forma muy característica y muy extensa al personal de las grandes mansiones aristocráticas (casi nadie podría rivalizar con un mayordomo inglés a la vieja usanza en conocimientos del canon del *gentleman*, a lo sumo el portero de un hotel internacional). Por lo que sabemos, en la Austria de los Habsburgo esto era diferente. El canon usual de comportamiento en el círculo de re-

9. Ciertamente, esta divergencia no es sólo característica de Mozart; también se encuentra, así como sus efectos, en el carácter personal de otros artistas e intelectuales burgueses de la sociedad cortesana. Un conocido ejemplo es el de Voltaire, que se quiso batir en duelo con un noble de elevada posición al sentirse injuriado por él; el noble lo hizo moler a palos en la calle por uno de sus lacayos para mostrar que semejante exigencia de un burgués le parecía una muestra de arrogancia. El hecho de que personas de la burguesía que se distinguían por un talento artístico o intelectual singular fueran consideradas como iguales en los salones parisinos o incluso por algunos nobles italianos y alemanes en sus casas, puede hacernos olvidar fácilmente que las personas de origen burgués eran consideradas y tratadas como seres de segunda clase, de rango inferior por los soberanos y los gobernantes a lo largo de todo el siglo XVIII y en algunos lugares de Europa hasta el año 1918.

10. Esta *life below stairs* forma el tema de muchas comedias en Inglaterra y de infinidad de chistes.

laciones de los padres de Mozart se diferenciaba mucho del cortesano y soberano, como veremos más tarde.

Leopold Mozart, servidor del príncipe y ciudadano cortesano, educó al joven Wolfgang no sólo de acuerdo con el canon de la estética musical de la corte, sino que se esforzó también para que su comportamiento y su sensibilidad se ajustaran al canon cortesano. Por lo que se refiere a la tradición musical que Mozart adoptó, se puede decir que consiguió lo que se había propuesto. Pero respecto al comportamiento y la sensibilidad personal, su intento de hacer de Mozart un hombre de mundo fracasó por completo. Quería enseñarle algo del arte de la diplomacia cortesana, del saber congraciarse con los poderosos mediante hábiles circunloquios y consiguió lo contrario. Wolfgang Mozart mantuvo su manera de actuar directa y franca; del mismo modo que en su música disponía de una inmensa espontaneidad de sentimiento, también en sus relaciones personales era extraordinariamente directo. Le resultaba difícil esconder o insinuar indirectamente lo que sentía y en el fondo odiaba el trato con personas que le obligaban a usar esos circunloquios, es decir, tener que andarse con rodeos. A pesar de que creció en los aledaños de una pequeña corte y después viajó de una corte a otra, nunca llegó a hacer suyas las especiales maneras cortesanas; nunca llegó a convertirse en un hombre de mundo, un *homme du monde*, un *gentleman* en el sentido del siglo XVIII. A pesar de los esfuerzos de su padre conservó a lo largo de toda su vida la marca personal de un auténtico ciudadano burgués.

Su actitud no era en modo alguno inquebrantable. No se puede decir que haya sido insensible a la superioridad que las maneras cortesanas otorgan a la persona y ciertamente no era libre del deseo de mostrarse como un *gentleman*, como un *honnête homme*, como hombre de honor. De hecho, habla con frecuencia de su «honor» Mozart había introducido este concepto central del canon aristocrático-cortesano en su propia imagen—. Aunque no lo utilizaba del todo en el sentido del modelo del hombre de la corte; con él quería expresar su aspiración a la igualdad con los cortesanos. Y, como no carecía de vena teatral, naturalmente intentaba actuar como ellos. Aprendió de pequeño a vestirse a la manera cortesana, incluyendo el uso de la peluca, también aprendió a andar de la manera correcta y hacer cumplidos. Pero se podría creer que el pilluelo que había en su interior pronto empezó a mofarse de los modales afectados y de los aspavientos.

6. Se ha escrito bastante sobre el papel que ha jugado en la obra de Mozart su animosidad contra la nobleza cortesana. Pero con respecto a esto, no se puede decir nada seguro si no se examina cómo se veía el propio Mozart en relación a las capas sociales dominantes de su tiempo.

Su situación era muy especial: dependía socialmente y estaba subordinado a unos aristócratas cortesanos frente a los cuales se sentía al mismo tiempo igual, si no superior, por ser consciente de su extraordinario talento musical; era, en una palabra, un «genio», una persona excepcionalmente creadora y dotada, que había nacido en una sociedad que todavía desconocía el concepto del genio romántico y cuyo canon social todavía no ofrecía al artista genial (altamente individualista) un lugar legítimo en su seno. Uno se pregunta en qué sentido afectaba todo esto

a Mozart y a su desarrollo desde una perspectiva humana. Ciertamente sobre esto sólo se puede hacer conjeturas; carecemos de datos (aunque no del todo). Pero sólo si se tiene presente esta situación extraordinaria y en cierta forma única, se consigue una clave indispensable para entender a Mozart. Sin realizar una reconstrucción de este tipo, sin tener una sensibilidad especial para comprender la estructura de su situación social —un genio anterior a la *Geniezeit*— uno nunca tendrá acceso a él.

La reacción del propio Mozart ante esta situación fue múltiple. No nos podemos acercar a las tensiones y a los conflictos de los que aquí se trata con conceptos que pintan las cosas en blanco o negro ni con términos como «amistad» o «enemistad». Mozart experimentó una ambivalencia fundamental, propia del artista burgués en una sociedad cortesana, que se puede reducir a la fórmula: identificación con la nobleza cortesana y su estética, resentimiento por las afrentas recibidas.

Hay en primer lugar lo más evidente: su creciente animosidad contra los aristócratas cortesanos que lo trataban como a un subalterno. Debió de estar gestándose en su interior desde hacía mucho tiempo. Al niño prodigio de origen relativamente humilde tampoco se le debió de ahorrar del todo el trato despectivo, la humillación del burgués, que pertenecía al repertorio habitual de las relaciones sociales de casi toda la nobleza cortesana.

El profundo enojo de Mozart por la forma en que la nobleza le maltrataba queda expresado con total claridad en sus cartas de la época parisina. Tiene que ir a sus casas y tiene que hacer de todo para ganarse su favor, porque está buscando una colocación y necesita sus recomendaciones. Si no encuentra un puesto en este viaje, tendría que volver a Salzburgo, con su familia, con su padre que ha financiado la mayor parte del viaje, con el príncipe obispo que le puede ordenar qué tipo de música ha de escribir y ha de tocar. Para él, las condiciones de vida de allí son como un cautiverio. Así que hace antecámara en las casas de damas y caballeros de elevada posición que lo tratan como lo que realmente es: un servidor, aunque quizá no lo hagan con tanta aspereza como con el cochero, porque, desde luego, sabe tocar muy bien. Mozart es consciente, sin embargo, de que la mayoría, aunque no todos a los que solicita su favor, apenas entiende su música y desde luego no comprende nada de su extraordinario talento, un talento del que él ya debió de ser consciente en su época de niño prodigio. La conciencia de la singularidad de su fantasía musical debió de irse fraguando paulatinamente desde entonces, aunque no estuviera exenta de todo tipo de dudas. Y ahora él, que a sus ojos nunca ha dejado de ser un niño prodigio, tiene que ir mendigando una colocación de una corte a otra. Es bastante seguro que no se lo había imaginado así. Sus cartas reflejan algo de su decepción —y de su enojo.

Desde el viaje a París parece que en él se fortaleció la impresión de que no eran estos o aquellos aristócratas los que le humillaban de forma exasperante, sino que el mundo social en el que vivía de alguna forma estaba mal organizado. Pero no hay que entenderlo erróneamente. Por lo que se puede apreciar, Mozart no estaba interesado en ideales políticos o humanitarios relativamente abstractos y generales. Su protesta social se expresaba en todo caso en pensamientos como: «los amigos mejores y verdaderos

son los pobres —¡los ricos no saben lo que es la amistad!—».[11] Le parecía que el trato recibido era injusto, se sublevaba y se oponía a su manera. Pero en todo momento era una batalla personal y en estos términos se mantuvo siempre. Y ése fue uno de los motivos por los que tuvo que perderla.

A esto se añade, como ya se ha mencionado, que entre las virtudes personales de Mozart apenas se encontraba la elegancia indolente ni el *esprit* ni la ligereza de las escaramuzas verbales, con las que en los círculos cortesanos se guiaba la propia nave por acantilados escondidos y bancos de arena hasta llegar a buen puerto. Es difícil decidir si no quería hacer suyo el canon cortesano de comportamiento y sensibilidad, cuya encarnación era en sus circunstancias cuando menos tan importante como las calificaciones musicales a la hora de encontrar un puesto o si es que sencillamente no sabía hacerlo. Puede que influyeran las dos cosas, indignación e incapacidad. Pero, sea como fuera, nos encontramos aquí con el síntoma de un conflicto de cánones que se desarrolla tanto en el interior de su persona como en su rebelión contra otros. Mozart adoraba vestir elegantemente según el canon cortesano. Sin embargo, no dominaba especialmente bien el arte del comportamiento cortesano, con el que uno podía ganarse las simpatías de las personas de este círculo y del que dependía en buena parte hasta qué punto éstas intercederían por alguien que solicitaba un puesto. También carecía casi por completo del arte específico de conocer la naturaleza humana, el cual permite al cortesano clasificar según una serie de criterios personales en un abrir y cerrar de ojos tanto a los iguales de su clase como a los intrusos, para adecuar de inmediato toda su conducta.

Mozart, buscando una colocación en París, es un episodio que no puede olvidarse fácilmente. Se sintió enojado y herido por el trato recibido y, en el fondo, no sabía qué era lo que sucedía. Se iba preparando lentamente la rebelión individual de Mozart, su intento de romper con una situación de presión en la que, como subordinado, también a través de su música dependía de algún aristócrata y de su poder de decisión.

7. Pero, al parecer, este nivel de su revuelta personal estaba indefectiblemente unido a otro, a su rebelión contra el padre. Leopold Mozart había preparado a su hijo para hacer carrera como músico en la sociedad cortesana. Hay que tener presente lo próxima que quedaba todavía esta actitud, contemplada desde una perspectiva sociológica, de la vieja tradición de los artesanos.[12] Dentro de este contexto, era corriente que el padre, como si fuera el maestro, transmitiera al hijo sus conocimientos y sus habilidades de artesano quizá con la esperanza de que el hijo algún día le superara en el dominio del oficio. Seguramente se obtiene una imagen más completa y acabada de la peculiaridad

11. *Véase* Hildesheimer, *Mozart*, *op. cit.*, p. 95 y ss. La cita se encuentra en una carta del 7 de agosto de 1778: II, p. 473 (las indicaciones dadas así se refieren aquí y a continuación al volumen y a la página de: *Mozart, Briefe und Aufzeichnungen.* Edición preparada y comentada por Wilhelm A. Bauer y Otto Erich Deutsch [y Joseph Heinz Eibl], vol. 77, Kassel/Basel/London/New York 1962-1975).

12. Esta tradición explica por qué son tan frecuentes en Alemania las familias de artistas, como los Mozart, o también los Bach.

de la tradición musical —tanto eclesiástica como cortesana— de los siglos XVII y XVIII, si se tiene en cuenta que todavía conservaba en gran medida el carácter artesanal que, sobre todo en el ámbito cortesano, estaba marcado por una desigualdad social especialmente dura entre los productores de las obras de arte y los que habían de encargarlas.

Leopold Mozart estaba todavía profundamente enraizado en esta tradición. Educó a su hijo siguiendo este canon. Su nombramiento como músico en la corte formaba parte de ello. Que la costosa búsqueda de colocación de su hijo en París, entre otros sitios, fracasara por completo, supuso una amarga decepción para él. De todas formas, consiguió convencer al príncipe obispo de Salzburgo para que, en reconocimiento de sus brillantes dotes, empleara de nuevo al fracasado rebelde como concertista y organista de la corte. Así que, a principios de 1779, Wolfgang Mozart se encontraba nuevamente en su ciudad natal, bajo el control directo de su padre y sometido al dominio de su antiguo señor, que al mismo tiempo también lo era de Leopold Mozart. En esta segunda etapa salzburguesa escribió la que por el momento sería la última de sus óperas al estilo tradicional cortesano, su *Idomeneo*, una ópera seria, cuyo texto, de acuerdo con el canon de la ópera absolutista cortesana, alababa cumplidamente a un príncipe por su bondad y generosidad.

En 1781, un par de meses después del estreno de *Idomeneo*, Mozart rompió con el príncipe obispo y a duras penas consiguió el despido que había solicitado con el famoso puntapié. Esto fue la culminación de su rebeldía personal contra la obligada adaptación social a una posición subordinada al servicio personal de un soberano absoluto.

El padre de Mozart todavía era un burgués cortesano en casi todos los aspectos. Una corte principesca tenía como estructura social un orden rígidamente jerarquizado en forma de pirámide escarpada. Leopold Mozart se adaptó en este orden, probablemente con pesar y con la vulnerabilidad del elemento marginado del poder. Pero la obligación de fingir fue para él inevitable. Sabía cuál era su lugar, se consagraba a él en cuerpo y alma, por decirlo de algún modo, y esperaba que su hijo hiciera lo mismo. Esperaba mucho de él —en una corte, a ser posible mayor que la de Salzburgo, una como la bávara de Munich o incluso la de París; ésta era la máxima ambición del padre—. El hijo no la hizo realidad. Su fracaso en las cortes alemanas o con los patricios de Augsburgo, a fin de cuentas, todavía era soportable. Pero entonces Wolfgang Mozart se despidió del servicio de su patrono. Desde el punto de vista del padre, se trataba de un paso totalmente incomprensible. Su hijo, así lo debió entender, dañaba de esta forma irremediablemente su carrera, toda perspectiva de futuro como músico cortesano. ¿De qué iba a vivir?

Se aprecia así que la rebelión de Mozart también iba dirigida contra su padre, contra el burgués cortesano y contra el arzobispo, el aristócrata que gobernaba la corte.

De nuevo, con la arrogancia retrospectiva de los que vivimos en una época posterior, podemos decir que no había muchas posibilidades de que la rebelión personal de Mozart lo llevara al destino deseado dadas las relaciones de poder, es decir, las correspondientes a la estructura de la sociedad austríaca de la época en general y a la profe-

sion de músico en particular. Pero ¡cuánto se habría perdido para nosotros si no hubiera emprendido este camino! Porque es casi impensable que esta ruptura de un músico relativamente renombrado en el ámbito de la música de su época respecto a la situación habitual de servidumbre y al esquema trazado socialmente para su profesión quedara sin consecuencias para su trabajo de compositor.

8. Es muy útil contemplar el reencuentro de Mozart con el príncipe obispo de Salzburgo desde una mayor distancia y en un contexto más amplio. Pues este conflicto en el microcosmos de la corte de Salzburgo, protagonizado a su vez por dos personajes, nos permite ver que en el macrocosmos de la sociedad de la época se avecinaban conflictos mucho más profundos y también se aprecia que se trataba de un conflicto en su sentido más amplio entre el príncipe soberano, un hombre de la más alta nobleza que, además, era un alto dignatario de la Iglesia, y un hombre de la pequeña burguesía, cuyo padre había conseguido ascender con su trabajo desde la posición de artesano a la del personal al servicio de la corte.

Naturalmente, la fórmula de la burguesía, que en la segunda mitad del siglo XVIII estaba en ascenso como consecuencia de una necesidad interna del desarrollo histórico y que con la Revolución Francesa triunfó sobre la nobleza feudal, socavada por las transformaciones económicas, se utiliza hoy en ocasiones de forma tan mecánica y rutinaria que impide comprender el complejo transcurso de los acontecimientos reales. De esta forma, los problemas observables en las personas se asignan a clichés tan gastados como «nobleza» y «burguesía», «capitalismo» y «feudalismo». Si se hace así, se obstaculiza entre otras cosas el acceso a una mejor comprensión del curso evolutivo de la música y de las artes en general. Una comprensión de éstas sólo es posible si uno no se dedica sólo a los hechos económicos o a las transformaciones de la música, sino que simultáneamente trata de aclarar también el destino cambiante de las personas, las obras musicales y artísticas en general dentro de los cambios del desarrollo histórico.

Es evidente que la supremacía del poder de los príncipes soberanos absolutos y de la aristocracia cortesana (que a veces se mete en un mismo saco con la nobleza de otra fase del desarrollo histórico: la nobleza feudal de la Edad Media) seguía totalmente intacta durante la juventud de Mozart y se mantuvo inamovible a lo largo de toda su vida en el reino de los Habsburgo, como en muchas otras regiones alemanas e italianas, sin que le afectara apenas la Revolución Francesa. Un poderoso estamento cortesano se afirmaba aquí y en otras partes como el grupo social de rango más elevado con un dominio que disminuía lentamente hasta finales del siglo XIX y, en algunos casos, precisamente en los grandes imperios europeos hasta la guerra de 1914. Cierto que en este período se transformaron las relaciones sociales de poder en los Estados europeos y también la situación social de los artistas y el estatuto del arte. Pero incluso la transformación de las artes a principios y a mediados del siglo XIX no se puede concebir prácticamente si se las tilda sencillamente de «burguesas» y se olvida la influencia de las cortes aristocráticas.

El conflicto de Mozart con su señor aristócrata y, de

hecho, la totalidad de su carrera, muestra paradigmáticamente hasta qué punto un músico burgués de ese tiempo —en contraposición a un literato burgués— dependía de un puesto en la corte o, en cualquier caso, del trabajo que pudiera tener en el entorno de un patriciado cortesano. De todas formas, en Alemania (Austria incluida), al igual que en Italia, existía la posibilidad de evitar esa extrema dependencia, pues los músicos tenían la oportunidad de ponerse al servicio de otro señor si se sentían insatisfechos del que tenían en un momento dado. Esto se debía, en primer lugar, a la particular estructura de poder en estos países (y no precisamente al ascenso de la burguesía). Esta estructura fue muy importante para el desarrollo de la música en los territorios alemanes e italianos.

El hecho de que fracasaran los intentos de integración al sur y al norte de los Alpes, en los territorios heredados del Sacro Imperio Germano-Romano, tanto los llevados a cabo por los dignatarios centrales imperiales como por los papales, dio origen a una gran cantidad de formaciones de Estados menores con un nivel de integración más bajo. Mientras que en los países más tempranamente centralizados, especialmente en Francia e Inglaterra, ya hubo a partir del siglo XVII una única corte que superaba en poder, riqueza y peso cultural a todos los demás gobiernos de la nobleza, Alemania e Italia estaban disgregadas en un número casi incontable de *establishments* cortesanos o de ciudades orientadas en el estilo cortesano. A modo de ejemplo: la zona de la actual Suabia, relativamente pequeña, se dividía en la época de Mozart en 96 territorios soberanos diferentes: 4 príncipes eclesiásticos, 14 príncipes seglares, 25 señores feudales, 30 ciudades imperiales y 23 prelados.[13] En una buena parte de estos territorios, los soberanos, gobernadores absolutos, mantenían una organización de funcionarios entre los que se contaba como forma de representación indispensable una orquesta de músicos asalariados. La multiplicidad era la característica tanto del panorama musical alemán como del italiano.

En Inglaterra y Francia, la centralización estatal hacía que los puestos decisivos para los músicos se concentraran en las capitales, Londres y París. Por ello, un músico de gran categoría no tenía posibilidad de tomar otra opción si se peleaba con su señor. No había cortes que compitieran entre sí ni que quisieran igualarse en poder, riqueza y ostentación a la del rey y que, por ejemplo, pudieran ofrecer asilo hospitalario a un músico francés caído en desgracia. Por el contrario, en Alemania e Italia había docenas de cortes y de ciudades que competían entre sí por el mayor prestigio y, por consiguiente, también por los mejores músicos. No es exagerado relacionar la extraordinaria fecundidad de la música cortesana en los territorios que sucedieron al antiguo Imperio Alemán con esta configuración, es decir, con la rivalidad de las múltiples cortes y el gran número de puestos que, por consiguiente, había para los músicos.[14]

13. Arthur Hutchings: *Mozart - der Mensch*. Baarn, 1976, p. 11.

14. La comparación con Inglaterra, donde había pocos músicos de gran categoría en el siglo XVIII, prescindiendo de los importados, hace pensar por lo demás que la mayor productividad musical en los estados sucesores del antiguo Imperio Alemán quizás esté relacionada con otra característica estructural, precisamente con las relaciones tan distintas que había en cada sitio entre la nobleza y la burguesía. En Alemania, las barreras entre ambos estamentos eran relativamente altas, con pocas

Esta configuración era la condición indispensable para la existencia de la gran cantidad de músicos profesionales que por aquel entonces había tanto en Alemania como en Italia y al mismo tiempo también fue un factor que fortaleció la posición de los músicos y sus oportunidades de hacerse con ciertas parcelas de poder frente a sus señores. Cuando un artista asalariado del rey francés dejaba sus servicios, sólo le quedaba la posibilidad de ganarse el sustento en una corte no francesa, lo que casi significaba una degradación a ojos de la mayoría de los artistas franceses. En Alemania y en Italia era distinto. Aquí, de hecho, se encuentra uno con artistas-artesanos que acaban peleándose con el príncipe y se escapan de él de una forma u otra yéndose a otra región. Cuando surgió un enfrentamiento entre Miguel Ángel y el papa, el pintor se fue a Florencia y cuando los esbirros del papa pretendieron conducirlo de regreso, les dijo que no tenía intención de acompañarlos. Cuando Bach se enemistó con su patrono, el duque de Weimar, le pidió el despido porque ya tenía, gracias a sus relaciones, la perspectiva de una colocación en otra corte. El duque, encolerizado, ordenó que lo encerraran en prisión por su rebeldía, pero él se mantuvo en sus trece y al final consiguió el despido.

Precisamente en este último ejemplo, la similitud con Mozart salta a la vista. Pero estos casos no son importantes únicamente para los biógrafos y el destino del músico individual. Sólo se entienden realmente si se recuerda que

posibilidades de trasvase. La sumisión política y social de las personas de extracción burguesa frente a la nobleza, especialmente frente a la nobleza cortesana, era mucho más estricta y pronunciada que en Inglaterra.

son característicos de la formación y el declive del poder de la sociedad cortesana.

El paso de Mozart hacia el «artista libre»

9. La decisión de Mozart de dejar de servir en Salzburgo significaba resumidamente que en lugar de ganarse la vida como empleado fijo de un patrono quería hacerlo como «artista libre», vendiendo su destreza como músico y sus obras en el mercado público.

En el siglo XVIII había una especie de mercado libre para la producción literaria, también en el contexto que formaban los múltiples Estados. Ya existía una primera configuración del mundo editorial, es decir, empresas comerciales más o menos especializadas que se cuidaban de la impresión, la distribución y la venta de las obras literarias. Se estaba formando un público burgués culto que se interesaba por la literatura alemana, en gran parte en oposición consciente a la nobleza cortesana interesada principalmente en esta época en las letras francesas. De esta manera surgió ya en el siglo XVIII, en este ámbito, la figura social del «artista libre», aunque sólo de forma incipiente pues, según parece, todavía resultaba muy difícil que una persona adulta alimentara a su familia únicamente con las ganancias de sus libros vendidos en el mercado, es decir, sin la ayuda de un mecenas de la nobleza. El destino de Lessing es un buen ejemplo de ello. Pero, de todas formas, existía un mercado libre; había un público la burguesía culta extendido por toda Alemania que disponía de ingresos suficientes para comprar libros y que, además, es-

taba deseosa de hacerlo. El carácter y la forma del movimiento literario alemán de la segunda mitad del siglo XVIII responden a esta configuración social.

El desarrollo en el ámbito de la música, comparado con el anterior, iba a la zaga, pero con mucho retraso. La decisión de Mozart de establecerse como «artista libre» tuvo lugar en una época en la que para un músico de elevada categoría no existía en la estructura social un puesto semejante. La formación de un mercado musical y de las instituciones pertinentes estaba todavía en sus comienzos; la organización de conciertos para un público numeroso y la actividad de los editores que vendieran las obras de conocidos compositores y que para ello adelantaran los honorarios eran, en el mejor de los casos, perspectivas que sólo comenzaban a abrirse. Todavía faltaban en gran parte las instituciones que facilitaran un mercado interlocal.[15] Predominaban los conciertos y, en especial, las óperas (cuya composición interesaba por encima de todo a Mozart), organizados y financiados, tanto en Austria como en muchas de las regiones alemanas, por los aristócratas cortesanos (o los patricios de las ciudades) para un público invitado.[16] Es dudoso que se encuentre en esta época otro

15. Mozart no terminó la versión para piano de su música para *El rapto del serrallo* con la suficiente celeridad, y dos editores sacaron la pieza al mercado sin pagarle ni un céntimo. No había protección legal alguna. Por cada una de sus óperas recibió un solo honorario y, en todo caso, algo más cada vez que las dirigía.

16. El desarrollo de la forma de los conciertos pasó por tres fases: conciertos para invitados, por suscripción y finalmente para un público desconocido que pagaba su entrada. En la época de Mozart todavía no se había alcanzado la tercera fase, por lo menos en Viena. El riesgo que

músico altamente cualificado que se haya querido independizar de esta misma forma del mecenazgo cortesano, de la situación segura al servicio de la corte.

Así que Mozart aceptó correr un riesgo extraordinario, consciente o inconscientemente, al romper con su señor. Puso en juego su vida, toda su existencia social.

Seguramente no tenía una idea muy precisa de lo que el futuro le podía deparar. La situación en Salzburgo se había vuelto insoportable para él. Tenía muy claro lo negativo, y recordar cómo se sentía no es un acto inútil para la comprensión de su persona y de su situación. Su señor le prescribía cuándo y dónde tenía que dar un concierto y, a menudo, también qué tenía que componer. Esto era algo usual. Probablemente se trataba de una situación prevista en cualquier contrato de servicio de la época. En aquella época, todos los músicos profesionales con empleo fijo vivían con una serie de obligaciones propias de la condición de su gremio, exactamente igual que los orfebres cortesanos o los pintores; pero eran unas obligaciones que Mozart ya no pudo soportar. Algunos de ellos, como Couperin o Johann Sebastian Bach, habían logrado cosas importantes. Es posible que Mozart fuera a dar con un señor intransigente, pero tampoco se trata de esto. Lo decisivo es que en sus deseos y objetivos personales, en lo que consideraba importante e insignificante, anticipó la actitud y la sensibilidad de un tipo de artista posterior. En su época todavía dominaba la institución cortesana del artista fun-

comportaba su concierto debía correrlo él mismo, de ahí la necesidad de una aportación previa, una suscripción, que mostraba el interés de suficientes personas como para que la empresa no arrojara pérdidas.

cionario, el artista que formaba parte del servicio. Por la estructura de su personalidad, sin embargo, era alguien que prefería por encima de todo dedicarse a sus propias fantasías. En otras palabras, Mozart representaba al artista libre que confiaba en gran medida en sus dotes individuales, en un tiempo en el que la interpretación y la composición de la música —al menos aquella que gozaba de una elevada consideración social— estaba exclusivamente en manos de músicos-artesanos empleados en puestos fijos en parte en las cortes, en parte en las iglesias de las ciudades. La distribución social del poder que se expresaba en esta forma de producción musical se mantenía, en general, intacta.

Pero Mozart tenía también ciertas perspectivas de futuro, a pesar de toda su temeridad. Sus esperanzas se dirigían hacia aquellos que quizá se pueda caracterizar como la buena sociedad vienesa. También en ella los grupos que marcaban la pauta eran familias de la nobleza cortesana, entre las que tenían amigos y conocidos. Primeramente, quería intentar ganarse el sustento dando clases de música y conciertos, para lo cual las damas y los caballeros de elevada posición le invitarían a sus casas o le organizarían estas actividades. Tenía previsto ofrecer «academias» —conciertos cuyos ingresos iban directamente al bolsillo del intérprete—, y tenía puesta la esperanza en las suscripciones para las partituras impresas de sus composiciones. Sabía que la sociedad vienesa le tenía bastante aprecio. Algunos de los miembros de esos círculos ya le habían prometido su apoyo. Además, gozaba de una reputación y de una fama considerables fuera de Viena. Pero no cabe duda de que anhelaba con toda su alma tener éxito en la capital austríaca.

Durante algunos años alcanzó el éxito que había perseguido. El 3 de marzo de 1784, Mozart escribió a su padre para contarle que daría tres conciertos por suscripción los tres últimos miércoles de cuaresma, para los cuales ya contaba con cien abonados, a los que quizá se sumarían 30 más. Aparte de esto, estaba proyectando dos «academias», y para todo ello necesitaba «cosas nuevas». Por las mañanas daba clases de piano y por la noche tocaba casi diariamente en casa de algunos nobles.[17] Sus suscriptores —poseemos en parte la lista de ellas— eran igualmente nobles. El 12 de julio de 1789, en cambio, confía al comerciante Michael Puchberg que una nueva suscripción para un concierto había fracasado porque sólo se había inscrito un interesado en la lista: el señor Van Swieten, un viejo conocido de Mozart.[18] La sociedad vienesa, con el emperador a la cabeza, se había apartado de él.[19]

En esto se pueden reconocer las particularidades del mercado al que Mozart tenía acceso. En el fondo, también como «artista libre» dependía, al igual que cualquier artista-artesano, de un limitado círculo de receptores locales. Este círculo era bastante cerrado y tenía una fuerte cohesión interna. Si en él se propagaba que el emperador no

17. III, p. 303 y s.

18. IV, p. 92.

19. El giro se produjo muy probablemente con *Las bodas de Fígaro*, cuyo tema —escogido por el propio Mozart— fue considerado dudoso políticamente desde la posición absolutista. Un noble escribió por aquella época en su diario que había visto la ópera y que se había *ennuyiert* (Hildesheimer: *Mozart, op. cit.*, p. 199), que no quiere decir aburrido como se ha traducido algunas veces, sino «enojado».

valoraba especialmente a un músico, la buena sociedad simplemente lo abandonaba.[20]

10. Si uno contempla la existencia de Mozart como «artista libre», todavía se encuentra con esa ambivalencia profundamente enraizada que caracterizaba su sensibilidad y su comportamiento frente a la aristocracia cortesana y que fue decisiva a lo largo de toda su vida. En ella se vislumbran varias facetas.

Tal como se ha descrito, Mozart se apropió del canon de conducta de la clase dominante de su tiempo, al menos superficialmente. Pero al mismo tiempo su fantasía musical estaba influida e impregnada por la tradición musical aristocrático-cortesana. Si bien un hombre como Beethoven pudo romper con esta tradición, Mozart no llegó a hacerlo nunca. Desarrolló sus posibilidades individuales para dar expresión a sus sentimientos dentro del marco del viejo canon en el que había crecido. Y precisamente el hecho de que desarrollara la consecuencia lógica interior de los motivos que surgían de él *dentro* del canon tradicional, es una de las condiciones de la inteligibilidad y la permanencia de su música.

Entre las obras musicales, la ópera ocupaba el máximo lugar en la escala de valores de la sociedad cortesana. En

20. Quizás esta derrota, esta pérdida de sentido que Mozart experimentó durante este proceso fue todavía más difícil de soportar porque él fue uno de los primeros compositores de los nuevos tiempos, si no el primero, que se adelantó decisivamente con su talento innovador a las costumbres establecidas. El destino del artista abandonado por su público aún no se podía experimentar como un acontecimiento repetido. Sin duda Mozart lo sintió como algo que sólo le atañía a él.

la línea de esta valoración social se encuentra el motivo por el cual componer óperas tenía para Mozart el significado emocional de la máxima realización de sentido personal. Sin embargo, la ópera, con los inmensos gastos que implicaba —a diferencia, por ejemplo, de una pieza teatral que en último extremo podía ser representada incluso por un grupo de teatro ambulante—, estaba reservada exclusivamente a las cortes. Era la aristocracia cortesana la que la entendía como una forma de entretenimiento adecuada a su clase. Mozart, que había optado por el arte «libre», había admitido parte de la tradición musical cortesana dentro de sus ideales, como una faceta más de su persona.

La misma fijación se manifiesta en su posición personal respecto a su público, incluso después de la ruptura con el príncipe obispo. Cuando Mozart estuvo en disposición de dar ese paso, un miembro de la corte de Salzburgo le advirtió con un comentario casi profético que el favor de la sociedad cortesana de Viena era poco estable: «Aquí la fama de una persona dura poco tiempo —dijo este hombre—. Al cabo de unos meses los vieneses quieren volver a tener algo nuevo».[21] Pero Mozart tenía ya puestas todas sus esperanzas en el público vienés y, por tanto, en alcanzar el éxito entre la opinión pública de la sociedad de la capital. Claramente se trataba de uno de los deseos capitales de su vida, y de uno de los motivos principales de su tragedia.

Al principio hablábamos de que no se puede determinar desde la perspectiva de un tercero qué es lo que un ser humano siente que colmará sus deseos y llenará su vida de sentido y qué se lo arrebatará. Hay que intentar apreciarlo des-

21. Véase más adelante p. 178.

de la perspectiva de la primera persona, desde el yo. No es infrecuente, como en principio puede parecerlo, que alguien dependa emocionalmente con especial intensidad de la aprobación del círculo de sus amistades y conocidos más próximos, de la valoración y del aplauso de la ciudad en la que vive y que el éxito en cualquier otra parte del mundo no pueda compensar la carencia de éxito o incluso la falta de reconocimiento de su ciudad, del estrecho círculo al que está unido. Algo de todo esto se encuentra en la vida de Mozart.

Si se sigue esta pista, se descubre de inmediato que la postura y la situación de Mozart, en realidad, no se puede comprender adecuadamente si se toma su actitud hacia la sociedad cortesana como una postura simplemente negativa, un rechazo del tipo que se da con frecuencia en la literatura burguesa alemana de la segunda mitad del siglo XVIII.[22] Su rebelión personal contra la humillación y las limitaciones a las que estuvo expuesto en los círculos cortesanos, fuera al buscar una colocación, fuera en calidad de empleado, tiene a primera vista mucho en común con la protesta que se reflejó en las letras humanistas orientadas hacia conceptos como «educación» y «cultura», por lo menos en las regiones no austríacas del Imperio Alemán de aquella época. Igual que los adalides burgueses de este movimiento filosófico y literario, Mozart insistió en la dignidad humana que le correspondía, independientemente de su origen social y de su posición. Al contrario que su padre, en su fuero interno nunca aceptó su posición de persona de categoría inferior. No se resignó nunca al hecho de que se le tratara a él y a su música desde arriba.

Pero para la irritación y la amargura contra los aristócratas que le hacían sentir que a fin de cuentas él no era más que un subordinado, una clase de entretenimiento más elevado, Mozart sólo encontró una justificación de forma muy marginal en principios generales; no invocó como apoyo una ideología humana universal. Este desinterés por ideales de este tipo también lo distingue de Beethoven —no sólo en el sentido individual, sino también en tanto diferencia generacional—. El sentimiento de igualdad, y la pretensión de ser tratado como tal, se fundaba sobre todo, por lo que parece, en su música y, por tanto, en sus obras y su capacidad. Fue consciente desde muy pronto del valor de éstas y por ello de su propio valor. Su negativa sensibilización y su rebelión contra los aristócratas que lo trataban con menosprecio eran sólo una cara de la moneda. No se puede entender la vida y la obra de Mozart correctamente mientras no se tenga claro lo ambigua que fue su relación con la sociedad cortesana.

22. No es superfluo en absoluto señalar esta diferencia. Porque si uno reflexiona por un momento, verá que pertenece a las características más sorprendentes de esos años setenta y ochenta del siglo XVIII alemán el que los dos mundos, en los que vivía Mozart, el burgués cortesano y el aristócrata-cortesano, no fueron afectados de ningún modo por la gran ola del movimiento filosófico y literario alemán contemporáneo. En los años setenta, cuando muchos jóvenes alemanes se entregaban a las emociones del *Sturm und Drang* —el *Götz* de Goethe (1773), el *Sturm und Drang* de Klinger (1774), el *Hofmeister* (1776) y *Los soldados* (1778), ambos de Lenz—, el joven Mozart tenía éxito especialmente en Italia y después también en Alemania con las óperas de estilo tradicional serio. En 1781, año de la aparición de la *Crítica de la razón pura* de Kant, se estrenó en Munich el *Idomeneo*, ópera escrita por encargo de la corte bávara y una de las más imaginativas y bellas de Mozart, siguiendo totalmente el gusto cortesano, pero al mismo tiempo siendo algo único dentro del desarrollo de la antigua tradición.

Hasta cierto punto esta ambivalencia se manifiesta también con respecto a su padre. Pero en esta relación, la necesidad de liberarse —a pesar de todas las reafirmaciones de su obediencia y de su lealtad—, venció claramente. El comportamiento de Mozart sugiere que los componentes negativos de sus sentimientos hacia el padre se fueron acentuando paulatinamente a pesar de que su conciencia no le permitía abandonar nunca del todo el papel de hijo sumiso.

En la relación de Mozart con las clases dominantes, con las que tenía que tratar como persona de origen burgués, y por tanto inferior, probablemente se mantuvo el aspecto positivo de su sensibilidad ambivalente con más fuerza que en la relación con su padre. Esto no es raro en el marco de una relación de marginación establecida,[23] y aquí es ése el caso; también desde esta perspectiva, el caso individual tiene un cierto sentido paradigmático.

Mozart, al igual que muchas personas en una posición marginal, padecía las degradaciones que le infligía la nobleza cortesana y se enojaba contra ella. Pero estas reacciones de animadversión contra la clase socialmente elevada iban de la mano de sentimientos positivos muy acusados: precisamente entre esta gente era donde quería encontrar el reconocimiento, precisamente quería ser apreciado por ellos y quería ser tratado como una persona con el mismo valor gracias a su capacidad musical. Esta ambivalencia se manifiesta, entre otras cosas, en la enérgica ruptura con su señor cortesano y en su anhelo simultáneo de ganarse como independiente, como «artista libre», el favor del público vienés, predominantemente aristocrático y cortesano.

23. Sobre una teoría de estas relaciones, *véase* Norbert Elias y John L. Scotson; *Etablierte und Aussenseiter*, Frankfurt a. M. 1990.

La clase de sensibilidad y de actitud que encuentra uno aquí es un ejemplo de la configuración que se puede observar con frecuencia en un cierto tipo de relaciones marginales establecidas. Las personas que adoptan una posición marginal respecto a determinados grupos privilegiados, pero que se consideran iguales o incluso mejores que ellos por su disposición personal o a veces por una alta autoestima, se defienden de la degradación a la que están expuestas mediante la amargura; también es posible que quieran tener evidencia de las debilidades humanas del grupo privilegiado. Pero mientras la supremacía del poder de los acomodados se mantenga inamovible, es posible que ellos y su canon de comportamiento y sensibilidad sigan manteniendo una gran fuerza de atracción sobre los marginados. A menudo su más ardiente deseo es ser reconocidos como iguales por los grupos dominantes específicos que los observan y tratan con tanta franqueza como superioridad. La fijación característica de la dirección de los deseos de las personas con una posición marginal hacia el reconocimiento y la aceptación por parte de su clase dirigente les lleva entonces a que orienten toda su conducta hacia este objetivo que para ellas representa darse sentido a sí mismas. No hay ninguna otra valoración, ningún otro éxito que tenga tanto peso para su anhelo de sentido como la valoración positiva de un círculo, en el que son considerados inferiores, marginados y como el éxito dentro de su *establishment* local. Precisamente, el éxito que al final se le estuvo negando a Mozart.

Puesto que el éxito de su música en Viena significaba tanto para él, su fracaso posterior allí le hirió especialmente. Su música todavía encontró eco durante los últimos años de su vida en otras ciudades del Imperio Alemán, pero parece que esto no podía compensar lo que sentía por la falta de repercusión en Viena que se hacía cada vez más patente. La comprensión de su música por parte de la sociedad vienesa era a todas luces especialmente importante para él, otorgaba sentido a su existencia; la incomprensión por parte de estos mismos círculos unida a la pérdida de muchos contactos personales (a la que seguramente él también contribuyó) significaba la consiguiente fuerte pérdida de sentido. Esta experiencia ayudó de forma decisiva a crear ese sentimiento de sinsentido y la desesperación que se apoderó de él en las postrimerías de su vida, que le asedió amargamente y al final le arrebató el ánimo para seguir esforzándose y luchar contra la enfermedad que le invadía.

11. El hecho de que Mozart abandonara la situación relativamente segura al servicio de la pequeña corte del príncipe obispo de Salzburgo para ganarse la vida en Viena, no implica en absoluto que planeara crearse una posición como «artista libre», aunque sólo fuera en el sentido restringido en el que podían hacerlo Beethoven y otros músicos famosos del siglo XIX. En general, los músicos que a la vez son compositores siempre han estado obligados a colaborar con otras personas en mayor medida que los representantes de otras artes como la literatura y la pintura, si quieren publicar sus obras y ganar con ello algún dinero. Si ellos mismos no pueden actuar como empresarios organizando conciertos, directores de orquesta y de ópera, necesitan de otras personas en las correspondientes funciones para que un público amplio tenga acceso a sus composiciones. También hay que tener presente esta necesidad de cooperación, con todos los conflictos y tensiones que implica, para apreciar qué posibilidades profesionales y económicas tenía Mozart cuando abandonó la seguridad de su empleo cortesano.

El desarrollo del mercado para la música de calidad tiene, en definitiva, la misma orientación y estructura, el mismo orden jerárquico que el de los mercados de otro tipo. Actualmente hay un mercado internacional para las composiciones musicales de Mozart, pero también para algunas obras de compositores contemporáneos que han tenido que luchar duramente para acceder a las salas de conciertos de las grandes metrópolis del mundo y a la difusión radiofónica y televisiva de sus obras. El mercado potencial de Mozart, con el que podía contar tras cambiar su carrera de músico cortesano por la de artista relativamente independiente, era, como ya se ha dicho, mucho más reducido. Las instituciones que podían representar óperas, ballet y obras para grandes orquestas todavía se encontraban sobre todo en las ciudades que eran sedes de la corte de un príncipe, es decir, en sitios como Munich, Mannheim, Berlín o Praga. Viena, la sede de la corte imperial, disfrutaba en la época de Mozart de una situación privilegiada frente a las demás, mientras que los movimientos culturales que florecían en otras regiones alemanas, sobre todo literarios y filosóficos, y que estaban destinados a un público burgués no cortesano, encontraron en Viena terreno baldío. La sociedad aristocrático-corte-

sana, el público de la música elitista de la época, como la que escribía Mozart, seguía teniendo un papel determinante.

Que Mozart dejara el servicio cortesano que aborrecía no quiere decir que fuera independiente del público aristocrático-cortesano. Todo lo contrario: fueron miembros de la sociedad aristocrática de Viena, como el príncipe Gallitzin o la familia Thun, quienes lo alentaron en la idea de que podría ganarse la vida en Viena por su cuenta, sin un señor ni un sueldo fijo, es decir, en el mercado musical local. Puede ser que también contara con los encargos de la familia imperial, de la que más tarde, de hecho, recibió algunos, o incluso con una colocación en la corte imperial, que hasta cierto punto más tarde también alcanzó; porque ciertamente no sentía animadversión por cualquier empleo fijo, sino que en realidad se pasó toda la vida buscando uno. Mozart no fue a dar sencillamente con la situación del «artista libre» porque ésta fuera su deseo y su objetivo, sino porque no podía soportar más servir en la corte de Salzburgo.

Por otro lado, la imagen soñada de un artista independiente que, como hombre famoso, viaja por distintos países de corte en corte, ya la había tenido en mente su padre. Y como Mozart ya había conocido de niño esa vida libre, sin señores fijos, con sus penas y sus alegrías, cuando él con su padre y su hermana iban de una «buena sociedad» a otra por Europa, sería sorprendente que más tarde esta posibilidad no le hubiera quedado en la memoria como un deseo y una alternativa al servicio del príncipe llena de sentido. La marcada influencia de esa época en el carácter de Mozart es evidente. Siempre volvía a aspirar al esplendor del reconocimiento y de la admiración que había disfrutado por espacio de algún tiempo durante su niñez.

Y él sabía perfectamente que en su vida posterior se lo merecería de la misma forma. Nunca se infravaloró, ni a sí mismo ni a su música; pocas veces dejó de trabajar duramente por su arte: la preparación temprana también ayudó a que adquiriera la capacidad para crear sus fantasías musicales libremente dentro de la estética de su época, es decir, según el canon de las clases sociales dominantes. En el fondo todavía era corriente, por lo que se refiere a la música, que el artista se orientara en sus obras según el gusto del público de mayor categoría. La estructura de poder que daba a la nobleza cortesana la preeminencia social por encima de otros estamentos determinaba al mismo tiempo qué tipo de música podía hacer un burgués en los círculos cortesanos y hasta qué punto podía introducir innovaciones. Aunque fuera un «artista libre», Mozart dependía de esta estructura.

12. Mozart siempre soñó con componer con libertad y poder seguir su voz interior sin preocuparse de la clientela.[24] En Salzburgo ya había escrito sus obras mayores para alguien al que hacía un favor al dar rienda suelta a su fantasía. También en Viena creyó tener esta posibilidad. Pero

24. Sus formas de sublimación eran muy peculiares. Cuando componía una ópera, es decir, cuando sólo sentía la obligación del libreto (que, por otra parte, escogía con gran cuidado y según sus necesidades), entonces al parecer el texto liberaba las ataduras de su fantasía que fluía espontáneamente magnificando las palabras con la magia de la música. No ocurría exactamente lo mismo con otras piezas musicales.

allí se le obligó igualmente a entrar en compromisos. Tomemos, por ejemplo, algunos conciertos para piano que compuso a mediados de los años ochenta en los que fue una necesidad vital para él acertar el gusto del público, ya que de ello dependían los beneficios de sus «academias».

El 11 de diciembre de 1784 terminó un concierto en fa mayor (KV 459) con tambores y trompetas en el *Tutti* que fue interpretado bajo su dirección seis años después con motivo de la coronación del emperador Leopoldo II en Frankfurt. Era una obra orientada en gran medida hacia el gusto del público, ostentosa, pensada para exhibir el virtuosismo. Pero dos meses después compuso un concierto para piano totalmente distinto, el concierto en re menor (KV 466), como si estuviera harto de someter su fuerza creadora a las más elevadas instancias, como si se rebelara. En parte es de una gran vehemencia dramática. Se tiene la impresión de que aquí le es totalmente indiferente lo que la gente piense. Escribe la música tal como la siente, quizá también con la intención consciente o inconsciente de escandalizar, *pour épater la noblesse*. Con esto no se ganaba el favor del público, aunque necesitara el dinero. Por otro lado, éste fue el único concierto bien conocido de él en el siglo XIX. Pero Mozart no continuó sin más la dirección tomada con esta obra. Entre el invierno de 1785 y la primavera de 1786 compuso tres nuevos conciertos, sobre los que Alfred Einstein escribió en su inteligente obra:[25]

25. Alfred Einstein: *Mozart - Sein Charakter. Sein Werk*. 3a. ed. Zürich/Stuttgart, 1953, p. 355.

Los dos primeros [en Mi mayor: KV 482 y en La: KV 488] dan la sensación de que hubiera sentido que había ido demasiado lejos, que hubiera exigido demasiado a los vieneses, que hubiera traspasado los límites de lo «social» o en palabras más sencillas: sintió que se le iba el favor del público e intentó ganárselo de nuevo siguiendo la línea de las obras de éxito asegurado.

En 1789, Mozart se trasladó a Berlín donde el rey, que tocaba el violoncelo, le encargó seis cuartetos de cuerda y seis sonatas ligeras para su hija que tocaba el piano. Por tanto, se puede decir que no le faltaban encargos. Pero al mismo tiempo también se puede apreciar que Mozart era muy consciente de tener que simplificar para el rey lo que oía y entonces dejó de interesarle. No quería simplificarla en absoluto. Quería seguir su voz interior y transmitir *esa* voz. Y así únicamente terminó tres de los cuartetos para la corte de Brandenburgo y sólo una de las sonatas para piano. Cada vez adquiría mayor importancia el componer para sí mismo, que hoy es característico de un músico.

Beethoven nació en 1770, casi quince años después de Mozart. Consiguió con mucho menos esfuerzo, aunque no sin él, lo que Mozart persiguió inútilmente: liberarse hasta cierto punto de la dependencia de un mecenas aristocrático-cortesano, de manera que le fue posible seguir en sus composiciones más su propia voz —o más exactamente, la consecuencia lógica e inmanente de sus voces— que el gusto convencional de sus clientes. Beethoven tuvo una oportunidad considerablemente mayor de imponer su gusto al público musical. A diferencia de Mozart, consiguió sustraerse a la obligación social de tener que produ-

cir música desde una posición subordinada —empleado por un señor o un cliente socialmente mucho más poderoso— y, en lugar de ello, pudo componer como «artista libre» (tal como lo designamos hoy), si no exclusivamente, por lo menos en gran parte, para un público relativamente desconocido. Una breve cita bastará para ilustrar la diferencia. En junio de 1801, Beethoven escribió a su amigo Wegeler:[26]

> Mis composiciones rinden mucho y puedo decir que tengo más encargos de los que posiblemente pueda llegar a atender. También tengo seis o siete editores para cada cosa y aún más si me lo propongo: ya no se llega a un acuerdo conmigo, yo exijo y el otro paga. Ya ves que es una hermosa situación...

Mozart había soñado alcanzar lo que aquí Beethoven declara triunfante que ha conseguido; y quién sabe, quizás habría alcanzado la misma situación si hubiera tenido el ánimo de vivir más tiempo. Según el canon de pensamiento reinante, es fácil creer que también Mozart a los treinta y un años hubiera podido llegar tan lejos como Beethoven, a que los editores se disputaran sus composiciones, si se hubiera adaptado mejor al gusto de un público más amplio. Pero no se debería ceder precipitadamente ante la presión del canon que obliga a remitir tales diferencias de la vida de dos hombres en primer lugar a las diferencias individuales, despreciando las explicaciones basadas en las transformaciones de la estructura social.

26. *Ludwig van Beethoven sämtliche Briefe*, ed. Emerich Kastner, nueva ed. Julius Kapp. Leipzig, 1923, p. 46.

Mozart no careció de fama tras su muerte. Lo que le faltó en vida, entre otras cosas, fue una actividad editorial más compleja en el ámbito de la música como la que se manifiesta en la carta de Beethoven (y al mismo tiempo, también le faltó la generalización de los conciertos para un público que pagaba en lugar de ser invitado). De hecho, se encuentran pocas frases que iluminen de una manera tan precisa una transformación de la estructura decisiva en la posición social de los artistas como ésta: «Ya no se llega a un acuerdo conmigo, yo exijo y el otro paga».

Por otro lado, el cambio que se desprende de ella no se refiere sólo a la posición social del artista. También implica que se transforma el canon de la creación artística o, dicho de otra forma, la estructura del arte. Pero tales relaciones no se pueden apreciar con toda claridad si, como ocurre hoy con frecuencia, el paso de la producción artística para un señor y cliente conocido personalmente, es decir, del arte bajo el mecenas, a la producción para un público que paga, para el mercado libre más o menos anónimo, se entiende como un suceso exclusivamente económico y se olvida lo esencial: que se trata aquí de una transformación estructural tangible muy precisa de las relaciones entre las personas, en concreto de un incremento de poder del artista con respecto a su público. Esta transformación humana, esta transformación en el equilibrio del poder —y no sencillamente entre individuos por sí mismos, sino entre representantes de diversas funciones y situaciones sociales, entre personas en calidad de artista y de público— permanece ininteligible mientras el hilo de los propios pensamientos sólo tiene por objetivo tramar abstracciones deshumanizadas. Sólo se le hará justi-

cia cuando se tengan presentes ejemplos ilustrativos y se intente aclarar qué significado tiene para las personas implicadas.

Arte de artesano y arte de artista

13. Con su decisión de dejar el servicio de la corte de Salzburgo y de confiar su futuro sin empleo fijo al favor de la buena sociedad vienesa, Mozart dio un paso todavía bastante inusitado en su época para un músico de su categoría. Sin embargo, para su producción musical esto tuvo una gran repercusión. Porque, de hecho, a causa de la configuración social específica en cuyo seno la música tenía aquí su función, el canon de la producción musical de los artistas cortesanos, que trabajaban para un señor determinado siguiendo sus indicaciones y necesidades, se diferenciaba muy marcadamente del que se iba creando paulatinamente al irse normalizando la producción musical de artistas relativamente libres, es decir, en competencia con otros por el favor de un público preeminentemente anónimo. Diciéndolo en el lenguaje tradicional: con el cambio de la posición y la función social del músico se transformó al mismo tiempo el estilo y el carácter de su música. La singularidad de la música de Mozart surgió, sin duda, de lo irrepetible de su talento. Pero la forma en que se desplegó este talento, cómo llegó a expresarse en sus obras, está relacionada hasta en sus mínimos detalles con que él, un músico cortesano, había dado el paso hacia el «artista libre» prematuramente, en un momento en que, aunque el desarrollo de la sociedad se lo permitiera, institucionalmente todavía no tenía preparado el terreno.

La problemática, la temeridad de un paso así, sólo se esclarece hoy en día si uno se inserta mentalmente en el contexto del desarrollo que condujo del arte artesanal al artístico, de la producción de arte para clientes determinados, en su mayoría de elevada posición social, a una producción para el mercado anónimo, para un público que, en general, se encuentra al mismo nivel que el artista. La existencia social de Mozart, la peculiaridad de su destino social, muestra con bastante claridad que el giro de la creación musical artesana a la «libre» no fue un acontecimiento repentino. Lo que en realidad sucedió fue un proceso con abundantes niveles intermedios, cuya fase de transformación central, como se puede apreciar, se produjo más tarde en el caso de la música que en la literatura y la pintura. La vida de Mozart resulta más comprensible si se la concibe como un microproceso dentro del período central de cambio del proceso general.

Lo que se denomina habitualmente la «historia» del arte no es sencillamente una transformación caleidoscópica, una sucesión desestructurada de estilos o algo así como una acumulación de «grandes» hombres, sino una ordenación determinada de los sucesos, una sucesión estructurada y dirigida que está estrechamente relacionada con toda la evolución social. Esta advertencia no contiene una valoración heterónoma escondida. No implica la idea de que el arte del «artista libre» para un mercado de clientes desconocidos sea mejor o peor que el arte artesanal creado para quien lo encarga. Para nuestra sensibilidad puede que el cambio de posición de los artistas, del que se

está hablando, haya sido un cambio positivo para las personas; pero esto no quiere decir en absoluto que también lo hubiera sido para sus obras. En el curso de la modificación de las relaciones entre aquellos que producen arte y aquellos que lo necesitan y lo compran, se transforma la estructura del arte, pero no su valor.[27]

Ya que la rebelión de Mozart, en el ámbito de la música, significaba un avance en el camino del empleado al artista «libre», no empleado, no es del todo superfluo considerar uno u otro aspecto del cambio que ha traído consigo este proceso inesperado dentro de la posición del artista y en la estructura de su arte. Como mejor se puede hacer es imaginando al artista y al comprador como figuras que están sobre sendos platillos en una balanza, como si fueran dos pesos. Con ello se quiere decir que las relaciones entre artistas y compradores, por larga que sea la cadena de intermediarios que haya entre ellos, se caracteriza por un equilibrio específico de poder. Con la transición del arte artesanal al arte del artista, ese equilibrio cambia.

En la fase del arte artesanal, el canon estético del que encargaba la obra prevalecía como marco de referencia de la formación artística por encima de la fantasía artística personal de cualquier creador; la imaginación individual de este último se canaliza estrictamente según el canon estético del estamento dominante que encarga las obras. En la fase del arte artístico, los creadores están situados en un plano de igualdad por lo que se refiere a su situación social general con respecto al público que compra y admira el arte; y en el caso de su élite, del *establishment* de especialistas formado por los artistas de un país, están por encima de su público, en cuanto a poder, como jueces estéticos y pioneros del arte. A través de modelos innovadores pueden encauzar en otra dirección el canon establecido de la producción artística y quizás el gran público aprenda lentamente a ver y a escuchar por sus ojos y sus oídos.

La dirección de este cambio en las relaciones entre el productor artístico y el consumidor y *pari passu* en la estructura del arte no es independiente. Es uno de los aspectos de la evolución más general de las unidades sociales que, por su parte, constituyen el marco de referencia de la creación artística; y sólo se lo puede observar cuando la evolución de la sociedad de referencia apunta en la dirección correspondiente, es decir, por ejemplo, en unión con una diferenciación y una individualización creciente de muchas otras funciones sociales o con el desplazamiento del público aristocrático-cortesano por un público burgués que forma un estamento superior y, de esta manera, se convierte en receptor y comprador de obras de arte. Por otro lado, una tendencia de cambio de estas características, en relación con los productores y los compradores de arte, no va estrechamente unida con el orden de los acontecimientos en Europa. También se encuentra, por ejemplo, en la transformación del arte artesanal de las

27. Naturalmente, se observa también a menudo que precisamente los productos de un maestro artesano realizados por puro deseo o bajo la presión de un gran sufrimiento, sin pensar en el gusto del público ni en su valor monetario, son los que la posteridad ha considerado mejores. Por ejemplo, las pinturas de Vermeer van Delft que hoy se tienen por las más importantes son obras que el artista dejó en herencia: no se vendieron durante su vida y que tampoco habría logrado vender.

tribus africanas al alcanzar un nivel elevado de integración en el que las unidades tribales antiguas se convierten en unidades estatales. También aquí se desliga lentamente la producción artesanal, por ejemplo, una figura ancestral o una máscara, de su dependencia de un comprador determinado o de una ocasión específica en el propio poblado y se transforma en la producción para un mercado de personas anónimas, como el mercado turístico o el mercado internacional a través de comerciantes de arte.

En cualquier lugar donde tengan cabida los procesos sociales del tipo que se acaba de esbozar se pueden reconocer los cambios específicos en el canon de la creación artística y, por consiguiente, en la calidad de la obra de arte; en todas partes están relacionados con una transformación social de las personas unidas entre sí por sus funciones de producción o consumo de arte. Sin descubrir esta relación, sólo podrán ser descritos superficialmente, pero en ningún caso se conseguirá hacerlos comprensibles y explicarlos.

El destino de Mozart es una muestra conmovedora de los problemas de un hombre que, como músico de un talento extraordinario, fue a parar al remolino de este proceso social no planificado. Aunque incurrió en esta situación también por causa de una decisión eminentemente personal; porque, sin duda, fue por propia decisión que abandonó su cargo que le ofrecía unos ingresos modestos pero relativamente seguros para buscar fortuna en Viena como «artista libre». Pero su ruptura con el príncipe a cuyo servicio estaba no llegó por casualidad, a pesar de que no existía apenas un precedente entre los músicos. Es muy improbable que Mozart no hubiera llegado a percibir

nada de los vientos de protesta burgueses contra las aspiraciones dominantes de la privilegiada nobleza cortesana en París o incluso en las ciudades alemanas. Mientras que su padre se sometió finalmente —aunque contra sus deseos— a su destino social, porque a su generación no le quedaba ningún camino abierto fuera del orden de las cosas aristocrático-cortesanas, el hijo formaba parte de una generación en la que ya no era completamente vana la esperanza de encontrar una salida ni era tan difícilmente realizable el deseo de ganarse el sustento por sus propios medios como músico, sin una relación de servicio fija. Las oportunidades de los artistas «libres» se habían ampliado un tanto, aunque el salto a la «libertad» finalmente no aportaba otra cosa que una dependencia algo más distendida del público aristocrático-cortesano; y como ese público era muy variable, el riesgo que entrañaba no era poco.

Ciertamente fue decisión de Mozart dejar de servir en la corte y atreverse a dar el gran paso. Pero en el fondo incluso semejantes decisiones individuales siguen siendo impenetrables si no se tienen en cuenta los correspondientes aspectos de los procesos sociales no planeados, en cuyo marco se toman y cuya dinámica los condiciona en gran manera. La reconstrucción de lo que significa la vasta transformación de la relación entre los productores y los receptores de arte para la experiencia y la situación de los primeros y, asimismo, para la calidad figurativa de sus obras, eleva y profundiza el entendimiento sobre un artista aislado que, como Mozart, con grandes esfuerzos, da un paso en dirección a este proceso.

14. Para aclarar el proceso hay que imaginarse dos posiciones diametralmente opuestas, dos niveles de la transformación estructural bien alejados entre sí por los que atravesó la relación social entre productor y consumidor de arte. En el primer caso, en el que un artista productor artesanal trabaja para un comprador determinado que conoce, el producto por lo general también se crea con una finalidad específica y socialmente prefijada. Ésta puede ser una celebración pública o un ritual privado; sea lo que fuere, una constante es que la producción de un objeto artístico exige la subordinación de la fantasía personal del productor a un canon social de producción artística sacralizado por la tradición y asegurado por el poder de los receptores del arte. Por lo tanto, aquí la configuración de la obra de arte, de acuerdo con la estructura del equilibrio de poder, está marcada en menor medida por su función para el productor individual y en mayor medida por su función para el comprador y usuario.

Además, estos últimos no tienen aquí la forma de un conjunto de consumidores de arte individuales, de los cuales cada uno está bastante individualizado y al mismo tiempo encarna, aislado de los demás, el instrumento de la repercusión de la obra de arte. Más bien podría decirse que el arte está pensado para aquellos receptores que forman un grupo más o menos cohesionado incluso con independencia de la ocasión en la que se les ofrecen las obras de arte, y para los que éstas adquieren su lugar y su función cuando están relacionadas con sus encuentros habituales —como ocurre en un estreno operístico— y, durante éstos, con su autorrepresentación como grupo por un lado y como individuos integrantes del grupo por el otro. El instrumento decisivo de la repercusión está formado no tanto por personas aisladas por sí mismas —cada uno a solas con sus sentimientos—, sino por muchas personas aisladas integradas en grupos cuyos sentimientos se movilizan y se van configurando en el encuentro mutuo. Las ocasiones sociales para las que se producen obras de arte, en este nivel primero, no están destinadas principalmente al disfrute artístico, como en nuestros días. Las obras del hombre de épocas anteriores tenían una función menos especializada en un contexto social más amplio, por ejemplo, como imágenes de los dioses en los templos, adornos funerarios para los reyes o la música para bailar o para acompañar la comida. El arte fue primero «arte de uso», antes que «arte».

Si se desplazan progresivamente los pesos específicos de los productores y consumidores de arte en relación con el empuje democratizador amplio y la ampliación correspondiente del mercado del arte a favor de los primeros, se llega finalmente a una situación como la que se puede observar en algunos ámbitos del arte del siglo XX —especialmente en la pintura, pero también en la música elitista e incluso en la popular . El canon artístico social dominante está configurado de tal manera en este caso, que el artista individual dispone de un espacio muchísimo mayor para crear y experimentar individualmente y bajo su propio control. Al trabajar con las figuras simbólicas de su arte tiene más posibilidades que el artista artesanal de dar rienda suelta a su propia comprensión de la lógica interna y la fuerza expresiva de estas figuras, y también a su propia sensibilidad y gusto, comparativamente muy individualizados. De este modo toda obra de arte se basa, en gran me-

dida, en la autointerrogación de una única persona respecto a lo que le agrada personalmente de sus fantasías y experimentos materializados y en la posibilidad de despertar antes o después una repercusión en otras personas con ayuda de su configuración simbólica. El peso de la coerción colectiva de la tradición y de la vida social local, estrechamente interrelacionada, es menor en la producción de la obra de arte; la autocoerción de la conciencia artística de un solo creador de arte gana en importancia.

Esto mismo se puede decir por analogía de la repercusión: las ocasiones en las que las obras de arte (como la música para órgano en los servicios religiosos, o los cuadros que adornan los palacios) se dirigen a grupos de personas que se reúnen por otros motivos, se vuelven menos frecuentes en disciplinas como la pintura, la música y la literatura.[28] La obra de arte se dirige en este estadio en mayor medida que anteriormente a un público de personas aisladas, por ejemplo a la multiplicidad poco integrada de los que acuden a conciertos en las grandes ciudades o la masa de visitantes de un museo que van individualmente o, a lo sumo, en parejas que, a su vez, se aíslan del resto, yendo de cuadro en cuadro. Excluyéndose mutuamente, protegida frente a otras, aquí cada persona se pregunta a sí misma sobre la repercusión de la obra de arte en ella, se pregunta si personalmente le gusta y qué es lo que ella misma siente en su contemplación. Tanto en la producción como en la recepción del arte juega un papel fundamental no sólo una gran individualización del sentimiento sino también un alto grado de autoobservación. Ambos son pruebas de un elevado nivel de autoconciencia. En algunas obras de arte, por ejemplo en las variaciones de Picasso sobre el cuadro de Velázquez *Las Meninas*, el problema de la autoconciencia desemboca sin ambivalencia alguna en la configuración. Correspondientemente intensa será entonces la conciencia de los receptores de arte sobre el hecho de que la repercusión de los propios sentimientos constituye un aspecto relevante de cualquier obra de arte.[29]

En esta fase de la evolución del arte, algunos artistas aislados (Picasso, Schönberg) o también algunos reducidos grupos artísticos (expresionistas, música atonal) adquieren una gran significación como maestros acuñadores del gusto artístico. Cada cierto tiempo algunos artistas transgreden el canon del entendimiento artístico en sus ámbitos, sin fracasar a pesar de todas las dificultades de re-

28. En el ámbito de la arquitectura todavía dominan con mayor fuerza, con influencia también sobre la escultura, aunque ejemplos como Le Corbusier o la arquitectura de la Bauhaus muestran que en determinadas fases del desarrollo de la arquitectura los especialistas innovadores también pueden tener una gran importancia para establecer pautas del gusto del público.

29. A este contexto pertenece también el desarrollo al que se alude con los términos «objetivo» y «subjetivo» caracterizadores de diversos estilos musicales. Parte de dos premisas: a) una transferencia de parte del poder a favor de los artistas que les permite utilizar su música en gran medida como un medio de expresión de los sentimientos individuales; b) una transformación de la estructura del público aficionado a la música hacia una creciente individualización. También los receptores de la música «subjetiva» estaban más predispuestos que los de la época del estilo musical «objetivo» a que la música expresara sus sentimientos más personales, que quizás incluso dejara sonar sus sentimientos reprimidos.

cepción. Se ha divulgado que los artistas hacen cosas «salvajes», o por lo menos inusitadas, que crean nuevas formas que el público al principio no las percibe como tales y de ahí que no las comprenda; esto casi forma parte de su trabajo.

Es cierto que con frecuencia es muy difícil diferenciar de entrada las innovaciones artísticas logradas de las que han fracasado. El ámbito de acción para invenciones individuales, tentadoramente amplio, abre de par en par las puertas a experimentos fallidos y a fantasías informes. Para decirlo en pocas palabras, las sociedades diferenciadas y relativamente evolucionadas han desarrollado comparativamente una gran tolerancia; respecto a formas altamente individualizadas de la progresión ulterior del canon artístico existente que facilita la experimentación, la ruptura de convenciones rutinarias y así puede servir al enriquecimiento del placer artístico en las dimensiones visuales y auditivas. Aunque no sin un precio y un riesgo. La ruptura de la rutina también puede convertirse, por su parte, en una rígida convención. Sin embargo, en general se toleran ahora mejor las dificultades de comunicación que comportan las innovaciones artísticas. Pueden conjurar conflictos, pero hay instancias sociales (historiadores del arte, periodistas, críticos, ensayistas) que intentan tender un puente, esforzándose en amortiguar el choque de las proezas en los ámbitos artísticos y allanando el camino que conduce a una mejor percepción y audición de configuraciones insólitas. Aunque muchos experimentos artísticos se revelen a corto o largo plazo como meras propuestas o equivocaciones, la experimentación misma sigue teniendo su valor, aunque sólo una cantidad limitada de innovadores superen la prueba del ensayo repetido por varias generaciones.

Una de las cuestiones por resolver más interesantes de nuestros días consiste en descubrir qué calidad de configuración permite que los productos de una persona determinada superen el proceso de selección de una serie de generaciones y se introduzcan progresivamente en el canon de las obras de arte reconocidas socialmente, mientras que los productos de otras personas se hunden en el olvido.

El artista en el ser humano

15. Mozart está entre los artistas cuyas obras han superado una y otra vez muy convincentemente la mencionada prueba a lo largo de generaciones. Aunque hubo alguna que otra excepción. Muchas de sus obras de infancia o de juventud han sido olvidadas en la actualidad o, por lo menos, encuentran una menor resonancia. La trayectoria de su existencia social: el niño prodigio mimado por los grandes soberanos europeos, la fama esquiva de sus laboriosos veinte y treinta y pocos años, la falta de éxito, esencialmente en Viena, la miseria creciente y el aislamiento de sus últimos tiempos, después la ascensión, no totalmente rectilínea, de su fama póstuma —todo esto es suficientemente conocido y no necesita ser discutido aquí en detalle—. Lo que quizá resulte sorprendente es que Mozart sobreviviera a la peligrosa fase de niño prodigio sin que se marchitara su talento.

No es infrecuente encontrarse con la concepción de

que la madurez de un «talento genial» es un proceso «interno», espontáneo, que se completa progresivamente con independencia del destino personal del individuo en cuestión. Está relacionado con la otra concepción según la cual la creación de grandes obras de arte sería independiente de la existencia social de su creador, por tanto de su proceso de realización y su vivencia como ser humano entre seres humanos. Por consiguiente, los biógrafos de Mozart suponen con frecuencia que se puede entender al artista que había en Mozart, e igualmente a su arte, separándolo de la comprensión de Mozart como persona. Esta separación es artificial, conduce a error y es innecesaria. El estado actual de nuestro conocimiento, sin embargo, todavía no permite poner al descubierto las relaciones entre la existencia social y las obras de un artista; pero sí pueden tantearse.[30]

30. Entre las curiosidades en los estudios mozartianos hay incluso la de un autor que salió como san Jorge a matar el dragón del culto idealizante al genio y a hacer asequible pura y honestamente a la humanidad el tesoro dorado, se evidenció en el fondo precisamente como un idólatra. Raramente ha sido defendida la concepción de un ser humano que se desarrolla independientemente de su destino entre las personas, por tanto, enteramente desde su «interior», por uno de los biógrafos de Mozart a un nivel de reflexión tan elevado como el de W. Hildesheimer y es, según mi parecer, a causa del mismo malentendido respecto a la «grandeza humana» que él discute de otras biografías. Tómese breve ejemplo el siguiente fragmento (*Mozart*, *op. cit.*, p. 54):

«Ciertamente la evolución de Mozart como músico no se puede reducir a su "destreza" cada vez mayor, pues al igual que en cualquier otro gran artista se trata de la exploración y la conquista progresiva —sujeta a una ley interna— de su mundo potencial; tanto más en Mozart porque toda su experiencia se vertía exclusivamente en su obra, pero no en la formación de su personalidad en un proceso de maduración, en una sabiduría expresada verbalmente o en una concepción de mundo particular».

¡Pobre Mozart! Su música puede madurar sin que la persona de Mozart haya pasado por un proceso de maduración. Una personalidad sólo manifiesta su formación cuando pronuncia palabras sabias, sólo cuando simultáneamente a óperas y fantasías también desarrolla una amplia visión filosófica del mundo. Uno se pregunta si esto no es un poco estrecho de miras. ¡Qué dureza intelectual tan inhumana, qué falta de comprensión, de simpatía hacia una persona no intelectual se desprende de estas palabras!

La transfiguración del secreto en el genio puede satisfacer una necesidad muy extendida y profundamente sentida en el estadio de la civilización actual. Al mismo tiempo representa una de las muchas formas de la divinización de las «grandes» personalidades, cuyo reverso es el menosprecio de las personas corrientes. De esta manera, elevando unas personas por encima de la media humana, se rebajan a las otras. La comprensión de los logros de un artista y el disfrute de sus obras no se minimiza, más bien al contrario, se fortalece y se ahonda con el intento de comprender las relaciones de sus obras con su destino en la sociedad de los hombres. El talento especial o, como se le llamaba en la época de Mozart, el «genio», algo que una persona no es, pues solamente lo puede poseer, también forma parte de los elementos específicos de su destino social y, en este sentido, es un factor social, exactamente igual que el talento sencillo de una persona no genial.

En el caso de Mozart —a diferencia de Beethoven— la relación entre la «persona» y el «artista» fue para mu-

chos investigadores especialmente desconcertante, porque su imagen, tal como se desprendía de cartas, artículos y otros documentos, no concuerda con la imagen ideal preconcebida de un genio. Mozart era un hombre sencillo, de los que no causan gran impresión cuando uno se cruza con ellos en la calle, a veces infantil y, por lo visto, de vez en cuando utilizaba en privado sin trabas metáforas relativas a las secreciones anales. Desde pequeño tenía una gran necesidad de afecto que se manifestó durante sus pocos años de edad adulta, tanto en un deseo físico incontenible como en una demanda constante del cariño de su mujer y de su público. El problema es cómo alguien, que estaba bien provisto de todas las necesidades animales de una persona normal, podía crear una música que parecía carente de cualquier animalidad a todos aquellos que la escuchaban. Esta música se ha caracterizado con los siguientes términos: «profunda», «llena de sentimiento», «sublime», «misteriosa» —parece que ha de pertenecer a un mundo en el que la vida cotidiana del hombre sea distinta y en el que el mero recuerdo de los aspectos menos sublimes del ser humano resulte ofensivo.

Que esta dicotomía romántica se afirme tenazmente hasta hoy, tiene una causa clara y evidente. Es un reflejo de la confrontación siempre renovada y todavía no superada del estadio de evolución actual entre el hombre civilizado y su carácter animal. La imagen idealizante del genio se convierte en el aliado de las fuerzas que combaten en el individuo por su espiritualidad y en contra de su existencia corporal. Simplemente se desplaza el lugar de la batalla. Esta escisión así creada, en la que se pueden remitir los secretos adscritos al genio y su humanidad genial a dos compartimentos separados, es la expresión de una deshumanización profundamente enraizada en el mundo del pensamiento europeo. Se trata de un problema no superado de la civilización.

Cada gran paso de la civilización, sea cual sea la fase de la evolución de la humanidad en el que se produzca, representa un intento del ser humano de refrenar en el trato con los demás sus impulsos animales indomables que forman parte de su naturaleza, mediante impulsos contrarios socialmente determinados o, según el caso, de transformarlos por medio de la cultura o por un proceso de sublimación. Esto les permite vivir consigo mismos y convivir con los demás sin estar expuestos constantemente a la necesidad imperiosa e indomeñable de sus emociones animales tanto ante las de los demás como ante las propias. Si las personas siguieran siendo, aun durante su crecimiento, esos seres instintivos inamovibles que son de muy pequeños, sus posibilidades de supervivencia serían muy escasas. Permanecerían sin los medios adquiridos de orientación para conseguir alimentos, se transmitiría sin oposición el deseo irreprimible momentáneo de cada exigencia y con ello serían una carga permanente y un peligro tanto para los otros como para sí mismos.

Pero el canon y los métodos sociales, con cuya ayuda las personas construyen conjuntamente controles para sus instintos durante su convivencia, no surgen sistemáticamente; se desarrollan a largo plazo, a ciegas y sin premeditación. Por ello las desigualdades y las contradicciones de la regulación de los instintos, las grandes oscilaciones en el grado de severidad y benevolencia, forman parte de las propiedades estructurales recurrentes del proceso

de civilización. Hay grupos enteros de personas, o individuos, que han elaborado formas extremas de regulación de sus impulsos animales y que tienden a reprimirlos y que combaten con todos sus instintos a las personas que no hacen lo mismo. También hay otros que, por el contrario, elaboran controles para sus impulsos extremadamente relajados y que intentan seguir sus emociones instintivas con impaciencia. En un canon de pensamiento, todavía se puede reconocer algo de la superreacción civilizadora del primer tipo, cuyos representantes están dispuestos a dividir conceptualmente al ser humano en dos partes, precisamente mediante esquemas como «naturaleza» y «cultura» o «cuerpo» y «alma», sin preguntarse en lo más mínimo por la relación entre los hechos a los que se refieren estos términos. Esto mismo se puede decir de la tendencia a trazar una precisa línea divisoria, conceptual, entre el artista y la persona, el genio y «el ser corriente»; es válido también para los que se inclinan a tratar el arte como algo que, como quien dice, flota en el aire, ajeno e independiente de la convivencia social de las personas.

Sin duda hay elementos característicos de las artes, especialmente de la música, que favorecen esta concepción. En primer lugar están los procesos sublimatorios, mediante los cuales las fantasías humanas se despojan de su animalidad en las creaciones musicales, sin perder necesariamente su dinámica elemental, su ímpetu y su fuerza o, según el caso, la imagen de la dulzura de la realización. Muchas obras de Mozart son testimonio de una extraordinaria fuerza transformadora de este tipo.

Todavía hay una segunda característica de la música, y de las artes en general, que también contribuye a que se la desligue mentalmente con tanta facilidad del contexto humano, sobre todo en la forma compleja, altamente especializada, que se desarrolla en las sociedades diferenciadas. Su repercusión no está limitada evidentemente a los miembros contemporáneos de aquella sociedad, a la que su creador pertenece. Uno de los rasgos más significativos de los productos del ser humano, que llamamos «obras de arte», es que tienen una relativa autonomía en relación con su creador y con la sociedad de la que surgen. Con bastante frecuencia, hoy se revela una obra de arte como una obra maestra a ojos de otras personas cuando puede hallar una buena acogida en generaciones posteriores más allá de la del creador. ¿Qué calidades figurativas de una obra de arte, qué características estructurales de la existencia social y de la sociedad de su creador conducen a que sea reconocida su «grandeza» por posteriores generaciones, en algunos casos a pesar de la falta de repercusión entre sus contemporáneos? Esto es por ahora todavía un problema sin resolver que se disfraza con frecuencia de eterno secreto.

Pero la relativa autonomía de la obra de arte y las dificultades del complejo de preguntas que se abre con todo ello no eximen de la tarea de seguir investigando la relación que subsiste entre la experiencia y el destino de la persona creadora de arte en su sociedad, y por lo tanto también la relación entre esta misma sociedad y las obras creadas por él.

16. La relevancia del problema sugerido anteriormente es mayor de lo que pueda parecer a primera vista. No se limita a la música ni tampoco al arte. Una dilucidación de

las relaciones entre la experiencia vivida de un artista y su obra también es importante para comprendernos a nosotros mismos como seres humanos. El hecho conocido por todos de que los hombres hacen música y que disfrutan con ella, en todas las épocas de la evolución humana, desde las más sencillas a las más complejas, pierde con ello algo de su trivialidad y de su familiaridad. En lugar de esto, se plantea una cuestión más amplia de debate: la que hace referencia a la peculiaridad de aquellos seres que tienen todas las características de los animales muy evolucionados y que, al mismo tiempo, pueden crear imágenes mágicas, piezas prodigiosas de música como el *Don Giovanni* de Mozart o sus tres últimas sinfonías y dejarse influir por ellos. El problema de la capacidad de sublimación del ser humano, a pesar de su alcance sociológico, ha sido un tanto desatendido en comparación con el de la represión. Aun cuando no se pueda desligar, se enfrenta uno aquí inevitablemente con él.

Al hablar de Mozart es fácil que a uno le salgan palabras como «genio innato» o «capacidad innata de composición»; pero esto es una forma de expresión irreflexiva. Cuando se dice que las propiedades estructurales de una persona son innatas, se supone que éstas han sido heredadas, determinadas biológicamente en el mismo sentido que el color del cabello o de los ojos. Sin embargo, está absolutamente descartado que una persona pudiera tener trazado naturalmente, es decir, arraigado en los genes, algo tan artificial como la música de Mozart. Aun antes de cumplir los veinte años, Mozart escribió un buen número de piezas musicales en ese estilo característico que por aquella época estaba de moda en las cortes europeas. Componía precisamente con la facilidad que le había hecho famoso como niño prodigio entre sus contemporáneos exactamente el tipo de música que había desarrollado a causa de su evolución específica en su sociedad y sólo en ella, es decir, sonatas, serenatas, sinfonías y misas. Tanto esta facultad como la del manejo de los complejos instrumentos musicales de su época —el padre de Mozart cuenta con qué facilidad aprendía el niño a los siete años la técnica del órgano—[31] no podían haber sido habilidades naturales.

Está fuera de toda duda que la imaginación de Mozart se vertió en figuras musicales con una espontaneidad y una fuerza que recuerdan un fenómeno natural. Pero si aquí había un fenómeno natural, seguramente se trataba de una fuerza menos específica que aquella que se manifestaba en sus frecuentes ocurrencias con un lenguaje totalmente específico. Que Mozart poseía una extraordinaria facilidad para la composición y la interpretación de la música que se correspondía al canon musical y social de sus días, sólo se puede explicar como expresión de unos procesos sublimatorios de las energías naturales, y no como expresión de energías naturales o innatas de por sí. Si había una disposición biológica en su talento especial, ésta sólo puede ser una aptitud extremadamente general, no específica, para la que actualmente no tenemos ni siquiera términos adecuados.

Por ejemplo, es concebible que las diferencias biológicas también intervengan en las divergencias de capacidad sublimatoria. Así uno se puede imaginar que Mozart

31. Carta del 11 de junio de 1763: I, p. 71.

poseía una capacidad innata, condicionada por su constitución, para superar en gran medida las dificultades de su más tierna infancia, contra las que ha luchado cualquier persona, sublimándolas bajo la forma de fantasías musicales en un grado poco habitual; pero incluso esto sería una suposición arriesgada. Apenas se sabe por qué en el desarrollo humano de una persona en concreto se privilegian determinados mecanismos de proyección, represión, identificación o también de sublimación. Nadie dudará realmente de que en Mozart se manifestara con especial fuerza ya desde su primera niñez una transformación sublimatoria de las energías instintivas junto a otros mecanismos. Afirmándolo no se merma en absoluto la grandeza y la importancia de Mozart, o el placer que producen sus obras, al contrario, así se encuentra aquí un puente que pasa por los fatales abismos que se abren cuando se intenta separar al Mozart artista del Mozart persona.

Para entender esta unidad hay que dar naturalmente todavía algunos pasos más. No serán muchos, porque los problemas de sublimación ciertamente han sido investigados bastante poco.

Entre las circunstancias que tienen un efecto claro en los procesos sublimatorios se cuentan la orientación y el alcance de la sublimación en los padres de un niño o en los demás adultos con los que está en estrecho contacto en sus primeros años. También más tarde, a lo largo de su vida, otros modelos sublimatorios, como, por ejemplo, maestros adecuados, pueden ejercer una influencia decisiva con su personalidad. Además, con frecuencia se tiene la impresión de que la posición de una persona en la cadena generacional juega un papel específico en las oportunidades de sublimación, es decir, que facilita la sublimación cuando la persona pertenece a la segunda o tercera generación.

El padre de Mozart era un hombre con una marcada inclinación pedagógica. Era un músico más o menos dotado y no del todo desconocido entre sus contemporáneos musicales como autor de un método de violín. Hijo de un artesano, con una amplia cultura, inteligente, con ganas de ascender, había llegado bastante lejos con su cargo de director de orquesta en la corte de Salzburgo, pero no lo suficientemente lejos para sus propias aspiraciones. Por ello, todo su anhelo de llenar de sentido su existencia social se concentraba en sus hijos, sobre todo en su hijo varón, cuya educación musical se impuso por encima de cualquier otra tarea, incluida su profesión. No se conocen exactamente las relaciones de Mozart con su madre; pero esta situación de un padre-músico con una vena pedagógica muy fuerte que intenta satisfacer su imperiosa necesidad de llenar un vacío de sentido a través de su hijo, ya es en todo caso una coyuntura bien favorable para asimilar los conflictos de sus primeros años sublimándolos. Y así saludó Leopold Mozart con lágrimas en los ojos los primeros intentos de composición del pequeño Wolfgang. Surgieron unos fuertes lazos afectivos entre él y su hijo que recompensaban a éste por cada rendimiento musical con un elevado premio afectivo; de esta forma se favorecía el desarrollo del niño en la dirección deseada por el padre. Más adelante se añadirá algo a estas relaciones.

17. Quizá también sea útil entrar con mayor detalle en la capacidad específica de Mozart que se tiene presente cuando se le designa como «genio». Seguramente sería

mejor abandonar este concepto romántico. Lo que significa no es en absoluto difícil de determinar. Quiere decir que Mozart podía hacer algo que a la mayoría de las personas no les era dado hacer y superaba su capacidad de imaginación: Mozart podía dar rienda suelta a su fantasía que vertió en un torrente de figuras musicales que, cuando se interpretaba para otras personas, conmovía sus sentimientos de las formas más variadas. Aquí lo decisivo fue que su fantasía se expresara en combinaciones formales que se mantenían, sin embargo, dentro del canon musical social aprendido, aunque en su interior trascendían las combinaciones conocidas anteriormente y la expresión de sentimientos que éstas contenían. Es esta capacidad de poder crear innovaciones en el ámbito de las figuras musicales con un mensaje potencial o actual para otras personas con la posibilidad de la repercusión obtenida en ellas, lo que intentamos aprehender con conceptos como «creación» o «creatividad» con respecto a la música y *mutatis mutandis* con respecto al arte en general.

Cuando se utilizan tales términos, no se percibe con frecuencia que la mayoría de las personas son capaces de producir fantasías innovadoras. Muchos sueños son de esta naturaleza. «¡Qué historia tan sorprendente he soñado hoy! se dice a veces—. Parece como si fuera una persona totalmente ajena a mí quien lo hubiera soñado». Así lo dijo una muchacha, «porque no sé cómo se me ocurren estas cosas». Lo que aquí se quiere debatir no tiene nada que ver con la interpretación del contenido de los sueños. No se tocará la obra pionera que elaboraron en este sentido Freud y sus discípulos. Aquí nos interesa la parte creativa de la elaboración de los sueños. En los sueños se manifiestan relaciones totalmente nuevas o incluso bastante incomprensibles para uno mismo.[32]

Pero las fantasías oníricas innovadoras de los durmientes, y también los correspondientes sueños diurnos de los estados de vigilia, se diferencian específicamente de las fantasías que se convierten en obras de arte. Son casi siempre caóticas o, por lo menos, desorganizadas, confusas y, aunque para el que sueña sean a menudo muy interesantes, para las demás personas son de un interés limitado o sencillamente insignificantes. Lo específico de las fantasías innovadoras que se manifiestan como obras de arte es que se trata de fantasías que surgen de un material accesible a muchas personas. Resumiéndolo brevemente: se trata de fantasías desprivatizadas. Quizá suene demasiado sencillo, pero la dificultad global de la creación artística se manifiesta cuando alguien intenta cruzar ese puente, el puente de la desprivatización; también podría llamarse el de la sublimación. Para dar un paso semejante, las personas han de ser capaces de someter la capacidad de fantasear, tal como aparece en sus sueños personales nocturnos o diurnos, a las leyes propias del material y con ello depurar sus producciones de las impurezas relacionadas exclusivamente con el yo. En una palabra, tienen que darle junto a la relevancia del yo, una del tú, del él, del no-

32. La corriente de la libido fluye por las células de nuestra memoria y manipula las formas y los acontecimientos almacenados como un hábil director teatral, convirtiéndolos en nuevas escenas. ¿Quién dispone los escenarios de nuestros sueños? Una parte semiautomática de nosotros mismos, director y actor al mismo tiempo, transforma el material de nuestros recuerdos, construye algo nuevo con él y lo combina hasta formar escenas que jamás hemos vivido.

sotros, del vosotros y del ellos. La subordinación al material, sea éste palabras, colores, piedras, notas o lo que sea, está encaminada a cumplir con esta exigencia.

La irrupción de la fantasía en un material, sin que pierda en este proceso su espontaneidad, su dinámica y su fuerza innovadora, exige además capacidades que sobrepasan el puro fantaseo con un material. Es necesaria una profunda familiaridad con las leyes propias del material, por lo tanto, una extensa práctica en su manipulación y amplio conocimiento sobre sus posibilidades. Este entrenamiento, la adquisición de este saber conjuran determinados peligros: con ellos es posible deteriorar la fuerza y la espontaneidad de las fantasías, o dicho de otra manera, sus propias leyes. En lugar de seguir desarrollándose en la relación con el material, en algún caso se podría llegar a paralizar totalmente. Porque la transformación, la desanimalización o la civilización de la corriente primaria de la fantasía llevada a cabo por medio de una corriente de saber y, si resulta, por la fusión final de lo primero con lo último durante la manipulación del material, representa un aspecto de la resolución de un conflicto. El saber adquirido, al que también pertenece el pensamiento adquirido, o en el lenguaje objetivante de la tradición: la «razón»; en el sentido freudiano: el «yo» se opone más enérgicamente a los impulsos de energía animal cuando, intentando controlar los movimientos, procura apoderarse de los músculos del cuerpo. Estos impulsos libidinosos durante el intento de dirigir las acciones humanas también inundan las cámaras del recuerdo y prenden allí la llama de las fantasías oníricas que se purifican en el trabajo de una obra de arte con una corriente de saber para finalmente fundirse con él; por tanto, acaba siendo una reconciliación de corrientes de personalidad originariamente antagónicas.

A esto hay que añadir algo más. La creación de una obra de arte, la elaboración del material correspondiente, es un proceso abierto, una marcha progresiva por un camino no pisado con anterioridad por la persona en cuestión y, en el caso de los grandes maestros, por un camino todavía no hollado por el ser humano. El creador artístico experimenta. Pone a prueba su fantasía en el material, en el material de su fantasía que está tomando forma. En cada momento tiene la posibilidad de dirigir el proceso de dotación de forma en uno u otro sentido. Puede errar el camino, puede decirse al volver atrás: «No queda bien, no suena bien, no tiene el aspecto que deseo. No tiene valor, es trivial, se desmorona, no se articula en un sistema integrado de tensiones». En el origen de una obra de arte no sólo participa la dinámica de la corriente de fantasía, ni tan sólo una corriente de saber, sino también una instancia rectora de la personalidad, la conciencia artística del creador, una voz que dice: «Así es como hay que hacerlo, así se ve bien, así suena bien, así se aprecia bien y no de otra manera». Cuando la producción se mueve por las vías conocidas, entonces esta conciencia del individuo habla con la voz del canon social del arte. Pero cuando un artista sigue desarrollando el canon conocido individualmente, como lo hizo Mozart en sus últimos años, entonces tiene que abandonarse a su propia conciencia artística; tiene que poder decir con celeridad cuando profundiza en su material, si la dirección que ha tomado su corriente de fantasía espontánea al trabajar el material es adecuada a sus leyes inmanentes o no.

En este nivel se trata, por tanto, de una reconciliación y una fusión de corrientes del creador de arte que originalmente estaban enfrentadas o en tensión, por lo menos en sociedades en las que la generación de obras de arte es una actividad en gran medida especializada y compleja. Estas sociedades exigen una diferenciación muy profunda de las funciones del yo, del ello y del super yo. Si aquí se vierte a conciencia y sin dominio la corriente de fantasías libidinosas en un material, entonces las figuras artísticas, como se puede apreciar en los dibujos de los esquizofrénicos, se descomponen sin coordinación o sentido alguno. A menudo tienen junto a ellas algo que no encaja, que sólo tiene un sentido para la persona que lo ha creado. Las leyes inmanentes del material, con cuya ayuda es posible participar a otros el sentimiento y la visión del artista, ya no sirven en parte o totalmente y no pueden cumplir su función socializante.

La altura de la creación artística se alcanza cuando la espontaneidad y la fuerza innovadora de la corriente de fantasía se combinan de esta forma con el conocimiento de las leyes inmanentes del material y con el juicio de la conciencia artística, de forma que la corriente innovadora de fantasía se manifiesta durante el trabajo del artista como si fuera autónoma, siempre de acuerdo con el material y la conciencia artística. Éste es uno de los tipos de procesos de sublimación más fecundos socialmente.[33]

33. Sólo se señala una función de esta transformación de las energías libidinosas cuando se las califica de «mecanismo de rechazo». En la terminología psicoanalítica se podría decir: en la sublimación se reconcilian entre sí las tres instancias que Freud introduce separadamente: el yo, el ello y el super-yo.

18. Mozart representa el más claro exponente de este tipo. La espontaneidad de su corriente de fantasía trasladada a la música fue, en su caso, ininterrumpida. Con bastante frecuencia surgían de él torrencialmente las invenciones musicales como los sueños en los durmientes. Según algunos relatos se podría creer que, de vez en cuando, estando Mozart en compañía de otras personas, aguzaba el oído secretamente hacia una pieza musical que se estaba formando en su interior. Se cuenta que entonces se disculpaba repentinamente y se iba; al cabo de un rato volvía de buen humor; entre tanto había «compuesto», como decimos nosotros, una de sus obras.

El hecho de que en esos momentos se compusiera por sí misma, por así decirlo, una obra, no se basa únicamente en la fusión interior de su corriente de fantasía y de su saber artesano del timbre y la capacidad de los instrumentos correspondientes o de la forma tradicional de las piezas musicales, sino también en la fusión íntima de ambos, de la corriente de saber y la de la fantasía, con su conciencia artística altamente desarrollada y sobre todo sensitiva. Lo que nosotros sentimos como la perfección de muchas de sus obras se debe en igual medida a la riqueza de su fantasía inventiva, a su vasto conocimiento del material musical y a la espontaneidad de su conciencia musical. Por importantes que fueran las innovaciones de su fantasía musical, no se equivocó nunca. Sabía, con la certeza del sonámbulo, qué figuras tonales —dentro del marco del canon social en el que trabajaba— se correspondían con las leyes inmanentes de la música que escribía y cuáles tenía que rechazar.

Las ocurrencias llegan de pronto. A veces se desarro-

llan durante un tiempo por sí mismas, como los sueños de los durmientes, y quizá dejan tras de sí huellas más o menos perfectas en el almacén que llamamos «memoria», de manera que el artista puede confrontarse con sus propias ocurrencias, como un espectador ante la obra de otra persona; la puede examinar desde la distancia, por así decirlo, puede seguir trabajando con ellas y mejorarlas o, si su conciencia artística fracasa, empeorarlas. Sin embargo, a diferencia de las ocurrencias oníricas, las ocurrencias del artista están relacionadas social y materialmente. Constituyen una forma específica de la comunicación, están destinadas a ser aclamadas, a tener una repercusión, positiva o negativa, a provocar el agrado o el enojo, el aplauso o el abucheo, el amor o el odio.

Además, la simultaneidad de la referencia material y social, cuya relación puede que no se aprecie a primera vista, es todo menos casual. Todo material característico para cada campo del arte siempre se regirá por sus leyes inmanentes y resistirá en consecuencia ante la arbitrariedad del creador. Para que surja una obra de arte, la corriente de fantasía ha de transformarse de tal manera que se pueda representar a través de esos materiales. Sólo cuando el creador de arte —en una fusión espontánea pueda superar también las tensiones siempre recurrentes entre fantasías y material, sólo entonces la fantasía tomará forma, se convertirá en parte integral de una obra y, al mismo tiempo, podrá ser comunicada, por tanto, objeto de una posible repercusión en los otros, cuando no necesariamente de los contemporáneos del artista.

Sin embargo, esto también quiere decir que no hay artistas que creen obras de arte sin ningún tipo de esfuerzo, ni siquiera Mozart. El extraordinario nivel de fusión de su corriente de fantasía con las leyes inmanentes de su material, la asombrosa facilidad con que durante mucho tiempo su conciencia percibía corrientes de figuras tonales cuya abundancia de ocurrencias innovadoras se conectaba como por sí misma con la sucesión lógica propia de su calidad figurativa, no dispensó en todos los casos a Mozart de la fatiga de los retoques examinadores bajo la mirada de su conciencia. De todas formas, dicen que al final de su vida observó una vez que para él era más fácil componer que no hacerlo.[34] Ésta es una manifestación reveladora y hay muchos elementos que apuntan que es auténtica. A primera vista puede parecer la máxima de un protegido de los dioses. Sólo observándola con mayor detenimiento se descubre que se está ante la muy dolorosa manifestación de una persona que sufre:[35]

34. Carta de setiembre de 1791 a Da Ponte (se ha dudado de su autenticidad): Hildesheimer: *Mozart*, *op. cit.*, p. 203.

35. Mozart, con sus exigencias afectivas insatisfechas, sufría mucho y tan pronto sobrellevaba su dolor con creaciones ligeras y graciosas como con creaciones profundamente conmovedoras. Que el éxito que buscaba con ello no llegara, no tenía su origen tampoco en su tan estricta conciencia. Mozart sentía ese talento del que era tan consciente como un deber y tampoco habría faltado a él si esto le hubiera hecho la vida más fácil. Seguramente no fue del todo decisión suya. En parte, era una obligación en sí misma lo que le impulsaba, pero también se trataba de una decisión. Y porque sin reflexionar demasiado sobre sí mismo, seguía su conciencia artística sobrepasando el punto a partir del cual disminuía su éxito, es decir, dejaba de recibir los aplausos y el afecto del público que tanto necesitaba, precisamente por eso, entre otras cosas, se merece como hombre que fue también un artista, la admiración y la gratitud de las generaciones futuras.

Quizás esta breve alusión a las estructuras de la personalidad que se encuentran en la obra de una persona tan extraordinaria como Mozart, aunque no sólo en su obra, contribuya modestamente a eliminar algo de la perogrullada del discurso habitual sobre la persona y el artista Mozart, como si se tratara de dos personajes distintos. Antes se quería idealizar la persona de Mozart para que encajara en la imagen ideal preconcebida del genio. Hoy se tiende en ocasiones a tratar al Mozart artista como a un superhombre y al Mozart persona con un cierto tono despectivo. Ésta es una valoración que no se merece. No se basa en última instancia en la representación mencionada anteriormente de que su capacidad musical fuera un don innato que no tuviera relación alguna con su personalidad restante. Recordar que su extenso conocimiento musical y su conciencia extremadamente desarrollada participaban inseparablemente en la creación musical puede ayudar a corregir tales imágenes. Muchas de las afirmaciones estereotipadas que se encuentran en este contexto, frases como «Mozart no podía equivocarse», favorecen esta idea de que la conciencia artística forma parte de las funciones innatas de una persona, en este caso, de Mozart. Pero la conciencia, sea cual sea su forma específica, no es innata en nadie. En todo caso, el potencial de formación de la conciencia estaría preconfigurado en la constitución de una persona. Este potencial se activa y se constituye según una imagen específica en y durante la convivencia de esta persona con otras. La conciencia individual es específicamente social. Se puede ver en la conciencia musical de Mozart, en su adecuación a una música tan característica como la de la sociedad cortesana.

19. Nadie puede comprometerse hoy a resolver la cuestión sobre el surgimiento de un talento tan extraordinario como el que poseía Mozart. Pero se puede esbozar esa misma cuestión de forma algo más precisa y señalar las direcciones en las que quizá se puedan encontrar respuestas. A este respecto el caso individual también tiene un sentido paradigmático. El problema sobre cómo se origina una capacidad creativa singular atañe un poco a todas las personas.

Mozart tuvo una infancia muy inusual. Lo conocemos hasta nuestros días como el «niño prodigio» por excelencia. A los cuatro años de edad ya era capaz de aprender y tocar obras musicales bastante complicadas en un brevísimo espacio de tiempo bajo la dirección de su padre. A los cinco años empezó a componer. Antes de cumplir los seis, el padre emprendió la primera gira de conciertos con él y con su hermana a Munich, donde ambos niños tocaron ante el príncipe elector bávaro, Maximiliano III. Más tarde, en otoño de 1762, los tres Mozart se fueron a Viena, donde tocaron en la corte del emperador, además de en otros sitios. Wolfgang Mozart era un niño enfermizo y delicado de salud, pero en todas partes era alabado y admirado por sus extraordinarias habilidades musicales. El enorme éxito alcanzado en Viena por Leopold Mozart con la exhibición de sus niños, especialmente de su hijo pequeño, propició que organizara una «gira mundial» por las cortes y castillos de Europa.

Contemplados desde un punto de vista sociológico, los viajes de conciertos de la familia Mozart revelan su ca-

racterística situación marginal hasta cierto punto casi única. De la estrechez de la vida en Salzburgo —el trompetista y el pastelero de la corte forman parte de su más próximo círculo de amistades— se trasladan de golpe a las más altas esferas de la sociedad, por primera vez con el viaje a Viena. El 16 de octubre de 1762, el padre cuenta de regreso a casa desde Viena que el joven conde Palfi había escuchado a Mozart cuando éste tenía seis años en el concierto de Linz. A través de éste, la noticia de la estancia del niño llegó a la emperatriz y de ahí surgió el requerimiento de un concierto en la corte. Leopold Mozart escribe al respecto:[36]

Ahora el tiempo ya no deja decir con demasiado apresuramiento que hemos sido recibidos por sus majestades de una forma tan extraordinariamente benigna que cuando lo cuente se creerá que es una fábula. ¡Ya basta! Wolferl saltó al regazo de la emperatriz para abrazarla y recibir un casto besuqueo. En resumen, estuvimos ahí desde las 3 hasta las 6 y el propio emperador salió de la otra habitación y vino a buscarme para que oyera a la infanta tocar el violín. El día 15 la emperatriz envió por medio de un discreto administrador, que llegó ante nuestra casa en carruaje de gala, dos vestidos: uno para el chiquillo y otro para la muchacha. Tan pronto como llegara la orden, tenían que presentarse en la corte, el misterioso administrador los recogería. Hoy, a las dos y media han de ir a casa de los dos archiduques más jóvenes, a las cuatro a casa del conde Palfi, canciller húngaro. Ayer estuvimos en casa del conde Caunitz y anteayer en casa de la duquesa Küntzgin y después,

36. I, p. 52 y ss.

más tarde, en casa del conde Von Ulefeld. Vamos con dos días de retraso.

Y así día tras día. La emperatriz le hace llegar a través de su administrador 100 ducados; una sola «academia» proporciona seis ducados, algunas damas y caballeros de alta posición, en cuyas casas habían tocado los niños, dan al final sólo dos. El padre envía el 19 de octubre 120 ducados a un amigo comerciante para que los invierta en papel seguro; una parte del dinero, sin embargo, ha de emplearse para comprar un coche de viaje, «para proporcionar una mayor comodidad a mis hijos».[37] Para el niño de seis años esto, como todas las giras posteriores, es un trabajo duro y fatigoso. Enferma de escarlatina y los conciertos tienen que ser suspendidos durante un tiempo. Puede quedarse en cama y descansar.

Esto es una pequeña muestra de la vida que llevó la familia Mozart, especialmente el padre y el hijo —con algunas interrupciones—, hasta que Wolfgang cumplió los veintiún años.

Así que cuando Mozart contaba siete años, su padre se lo llevó junto con su mujer y su hija a la gran gira europea. La familia estuvo fuera más de tres años. Donde quiera que actuaban, los dos niños causaban sensación, especialmente el «chiquillo». Tocaba el piano como un adulto, realizaba todas las proezas que le pedían, tocaba con el teclado cubierto o con un solo dedo. Constantemente estaba en estrecho contacto con los «grandes» del mundo. En París y en Londres, toda la familia fue invitada a la cor-

37. I, p. 54.

te. Todo esto era excitante y asombroso para el niño, pero también comportaba mucho trabajo. El padre organizaba tantos actos como fuera posible. Y les daban dinero. Porque, ¿cómo habría podido sufragar los gastos de la gira si no con los ingresos constantes de las exhibiciones de los niños? El viaje era una empresa comercial, no se diferenciaba de las giras de conciertos de los virtuosos de la época, y al mismo tiempo era, tanto para él como para su hijo, algo significativo que llenaba de sentido su vida.

Y eso que lo que le daban a él o a los niños consistía las más de las veces en la voluntad de los aristócratas ante los que interpretaban. Los honorarios de un artista, de un virtuoso, tenían entonces todavía el carácter de un regalo magnánimo. Su cuantía no se podía prever nunca; dependía de la generosidad del príncipe o de los nobles para quienes se había tocado. Algunos eran espléndidos, otros —la mayoría— se quedaban por debajo de las expectativas del padre de Mozart. Sus cartas transmiten la impresión de que las ganancias económicas obtenidas de esta vida ambulante por cortes y castillos de la nobleza de Europa eran muy satisfactorias. Temporalmente aumentó el nivel de vida de la familia. Pero la fama de los niños-prodigio se disipó rápidamente cuando éstos crecieron. Durante su segunda visita a París y a Viena fueron recibidos con mayor frialdad que la primera vez y los beneficios fueron por consiguiente, menores. De todas formas, parece que el viaje que terminó con el regreso a Salzburgo el 29 de noviembre de 1766 deparó a la familia unos ingresos mayores que los que tenían en Salzburgo.

En 1767 los Mozart vuelven a ir a Viena donde caen víctimas de la epidemia de viruela. Tuvieron audiencia con la emperatriz María Teresa y su hijo, José II. El padre atrapó al vuelo la sugerencia del emperador de que su hijo escribiera una ópera, en gran parte porque esperaba con ello poder acallar finalmente a los envidiosos. Mozart escribió su primera ópera bufa *(La finta semplice)* a los doce años entre la primavera y el verano de 1768; su representación fue impedida de todas formas por la oposición de la dirección del teatro. A finales del verano del mismo año, escribió la opereta que todavía hoy vuelve ocasionalmente a los escenarios, *Bastien und Bastienne*, que se estrenó al poco tiempo en el jardín del famoso doctor Mesmer. Esta vez la familia estuvo ausente de Salzburgo escasamente un año y medio.

En 1770, el padre emprendió un viaje con su hijo a Italia, donde el joven Mozart volvió a saborear el triunfo. Superó, entre otras cosas, el examen de la Accademia filarmonica di Bologna, que ya había sido bastante difícil para la mayoría de los músicos adultos y empezó a escribir una ópera seria encargada por el Teatro de Boloña que fue estrenada en diciembre en Milán *(Mitridate, Rè di Ponto)*. En marzo de 1771, vuelven padre e hijo a Salzburgo, pero en agosto parten de nuevo hacia Italia, por segunda vez —Mozart tiene en ese momento quince años—, y a finales de año regresan a Salzburgo. Leopold Mozart tenía el puesto de segundo *Kapellmeister* en la corte de Salzburgo, pero el viejo príncipe obispo era indulgente siempre y cuando no tuviera que pagarle su sueldo mientras estaba ausente. Tras su muerte en 1772, un nuevo señor, el conde Hieronymus Colloredo, llegó como príncipe obispo a Salzburgo e impuso unas normas más severas.

Se podría designar el período comprendido entre 1756 y 1777 como los años de aprendizaje de Mozart. Si se observan con mayor atención, desaparece la idea enunciada anteriormente de que el «genio» ya estaba ahí con independencia de las experiencias de la juventud y que llegaba al final a su madurez siguiendo únicamente sus leyes internas, en obras como el *Don Giovanni* o la Sinfonía Júpiter. Es entonces cuando se hace más evidente que la singularidad de su infancia y sus años de aprendizaje están relacionadas de forma totalmente inseparable con la singularidad de la persona Mozart a la que se refiere el concepto de genio.

20. ¿Qué imagen podemos hacernos del joven Mozart? Entre los primeros testimonios que poseemos hay un informe sobre la extraordinaria sensibilidad aural y la necesidad afectiva especialmente fuerte y vulnerable del niño. Un amigo de la familia, Schachtner, trompetista de la corte de Salzburgo, cuenta:[38]

... incluso las chiquilladas y los juegos, para que le resultaran interesantes, tenían que ir acompañados de música; cuando nosotros, él y yo, llevábamos los instrumentos de una habitación a otra para jugar, cada vez tenía que cantar y además tocar una marcha o tocar el violín aquel de nosotros que fuera de vacío. – Y : Hasta casi cumplir los diez años tuvo un miedo incon-

38. *Mozart Die Dokumente seines Lebens.* Recopilación y notas de Otto Erich Deutsch. Basilea/Londres/Nueva York, 1961, pp. 395, 397. *Véase también* Erich Schenk: *Mozart, sein Leben — seine Welt*, 2a. ed., Viena/Munich 1975, pp. 48-51.

trolable a la trompeta tanto si se la tocaba sola sin otra música, como si únicamente se la ponían delante, era casi tanto como ponerle una pistola cargada en el pecho.

También la exigencia de afecto tan sensible es descrita por esta misma fuente:[39]

Como yo pasaba mucho tiempo con él, me había cogido un afecto tan grande que a menudo me llegaba a preguntar diez ve-ces al día si yo le quería y, si yo alguna vez lo negaba, aunque sólo fuera de broma, en seguida se le llenaban los ojos de lágrimas.

Ya en sus primeros años, por lo visto, se sentía inseguro en cuanto a sus necesidades afectivas. La sensación de no ser querido encontró confirmación repetidamente a lo largo de los años a través de experiencias diversas y la intensidad de esta necesidad insatisfecha de ser amado que se puede percibir como deseo dominante a lo largo de toda la vida de Mozart, determinó en gran medida lo que habría de llenar de sentido su vida o despojarla de él. De pequeño, por tanto, necesitaba constantemente que le aseguraran que le querían y expresaba abiertamente su tristeza y su desesperación cuando su necesidad no se veía satisfecha. Su especial sensibilidad, su susceptibilidad ante la experiencia de no ser querido quedan de manifiesto en los recuerdos de Schachtner. Seguramente no sabía cómo protegerse de ellas.

De mayor apenas fue menos sensible o menos vulne-

39. *Op. cit.*, pp. 395 y ss.

rable. La búsqueda de pruebas de amor, de afecto y de amistad, detrás de la cual se adivina un poco de odio contra sí mismo, el sentimiento de no ser digno de ser amado, es uno de los trazos dominantes de su carácter. La carta, en la que anuncia a su padre el próximo enlace con Constanze Weber, la termina con la frase: «... y me quiere de todo corazón» —quizá sin advertirlo— con un interrogante,[40] y en otra carta a su mujer cita una línea de su *Flauta mágica*: «La muerte y la desesperación fueron su recompensa», es decir, la del hombre que confió en las mujeres.[41]

Durante sus últimos años, Mozart se esforzó por ocultar su vulnerabilidad. Se protegía con un humor grosero y a menudo oscuro, pero sobre todo con el olvido, el no atender, con una indiferencia manifiesta por las derrotas. Y también, naturalmente, le quedaba su música, especialmente la composición. Es posible que la música le ayudara a superar su desamparo ya desde muy temprano. Durante largos períodos, ciertamente, recibió a través de ella amor y admiración. Cuando la sensación de soledad por no ser querido se apoderaba de él en demasía, la música le ofrecía cobijo y consuelo. Pero al final ya no podía seguir cerrando los ojos; el fracaso, la falta de atención a sus exigencias afectivas, la pérdida de sentido de su vida, llegaron a ser inmensas. Se abandonó a su suerte y murió, aparentemente sin éxito, cuando en realidad el éxito y la fama ya le estaban esperando a la vuelta de la esquina.

40. 15 de diciembre de 1781: III, p. 181. *Véase* Hildesheimer: *Mozart*, *op. cit.*, p. 263.

41. 11 de junio de 1791: IV, p. 136. *Véase* Hildesheimer, p. 332.

21. El padre de Mozart, también músico, enseñó a tocar el piano a su hijo, posiblemente cuando éste tenía tan sólo tres años. Parece que muy pronto despertó en él una leve esperanza de conseguir ascender socialmente a través de su hijo, pues por sus propias fuerzas sólo lo había conseguido muy modestamente en relación con sus aspiraciones. Sin duda destinó al muchacho a algo más que lo acostumbrado. Leopold Mozart tomó posesión de su hijo y llevó como padre del niño prodigio la vida que le había sido negada hasta ese momento. Durante veinte años, de hecho hasta el viaje a París con su madre, Mozart vivió —y viajó— prácticamente siempre con su padre. Éste estaba siempre con él, manteniéndolo bajo su vigilancia y su protección. Evidentemente no fue a escuela alguna; toda su educación, tanto su primera práctica musical como sus conocimientos de idiomas y todo el resto de la formación los adquirió siguiendo los preceptos y con la ayuda de su padre.

Por tanto, hay buenas razones para decir que Leopold Mozart quería alcanzar la realización de lo que llenaría su vida de sentido, no conseguida hasta ese momento, a través de su hijo. No tiene sentido preguntarse si tenía derecho a ello. Cuando se trata de llenar de sentido la propia existencia, a menudo las personas no tienen reparos. Durante veinte años el padre formó a su hijo, casi como un escultor que da forma a su obra: al «niño prodigio» que Dios, con toda su bondad, le había dado, tal como declaraba con frecuencia, y que quizá, sin su incansable trabajo, no habría llegado a serlo. En septiembre de 1777 tuvo que dejar que su hijo se alejara por primera vez sin poder acompañarlo porque en ese caso habría perdido su pues-

to con el nuevo príncipe obispo; este viaje a París que él financió era, por otro lado, absolutamente necesario para sus propias expectativas de futuro. Así que, prisionero de sus obligaciones, envió por lo menos a la madre con él y se quedó, tal como él mismo escribe, abatido en lo más profundo, con síntomas enfermizos y con una fuerte depresión. Una de las figuras más corrientes de la escena psicoterapéutica de nuestros días es la *madre posesiva.* Menos frecuente es, sin embargo, en el estado actual de las investigaciones, el padre posesivo. Leopold Mozart podría servir quizá de ejemplo.

De nuevo hay que añadir que esta afirmación es un mero diagnóstico de los hechos. ¿Quién puede presumir de juez en estas cosas? Se trata de entender mejor a la gran persona que fue Wolfgang Amadeus Mozart, a quien la humanidad le ha de agradecer grandes obras. Sin sus progenitores, y en este caso especialmente sin su padre, esto no sería posible.

Recapitulemos brevemente: Leopold Mozart procedía de una familia de artesanos. Su padre, al igual que su hermano, eran encuadernadores en Augsburgo. Quizá se tenga una idea de la posición social de la familia si se tiene conocimiento de que cuando el joven Mozart se detuvo en Augsburgo de camino hacia París y fue recibido por un patricio de elevada posición, el hermano de Leopold tuvo que quedarse en la puerta y esperar fuera a que su sobrino volviera a aparecer.[42]

No es necesario contar aquí de qué forma consiguió Leopold Mozart ascender del artesanado al rango de músico cortesano en Salzburgo y a segundo *Kapellmeister*. Fue, posiblemente también a sus ojos, un paso adelante, pero no un gran paso, considerablemente menor de lo que había esperado de sí mismo. Había escrito un compendio de lecciones para violín que halló una buena acogida y dio a conocer su nombre, además escribió una serie de composiciones que, por lo que se sabe, no eran ni mejores ni peores que muchísimas otras. En cierto modo estaba contento con servir en la corte de Salzburgo bajo el régimen indolente del viejo príncipe obispo, a pesar de que antes del nacimiento de su hijo —quizá con la ayuda del método de violín— parece haber puesto las miras en una colocación más elevada, en una corte mayor y más opulenta. Encontraba opresivo el régimen estricto del conde Colloredo y en realidad imposible de soportar. Pero ¿qué podía hacer? En el fondo era un hombre orgulloso. Era totalmente consciente de su superioridad intelectual respecto a la mayoría de los cortesanos aduladores, se interesaba por los acontecimientos políticos internacionales de su época y poseía, tal como lo demuestran sus cartas, una asombrosa capacidad de observación y de comprensión de lo que ocurría en las cortes del mundo.

Su hijo Wolfgang le escribió de camino a París que odiaba la adulación.[43] Y de hecho éste es uno de los rasgos más marcados de Mozart: por mucho que se moviera en los círculos aristocrático-cortesanos, nunca rondaba, lisonjeaba ni adulaba. Seguramente Leopold Mozart no era

42. Carta de Mozart del 14 de octubre de 1777: II, p. 54.

43. Carta del 10 de diciembre de 1777: II, p. 179; respuesta del padre: II, p. 191. *Véase también* las de las semanas de la emancipación del padre y del príncipe obispo (mayo/junio de 1781): III, pp. 115, 127.

menos orgulloso. Pero no le quedaba otro remedio que seguir el papel de cortesano, si no quería volver al oficio o encontrarse en la calle, y cómo lo representa se puede ver a la perfección en su retrato de 1765, con los labios bastante apretados y los ojos recelosos.[44] Tenía que hacer reverencias y someterse, tenía que lisonjear y adular a pesar de que ante su hijo rechaza este reproche. Por cierto que, en ocasiones, lo hacía tan exageradamente que se notaba la obligación que había detrás. Con seguridad el padre de Mozart sabía adaptarse mejor a las costumbres cortesanas que su hijo, pero éstas no le llegaron a la médula ni se convirtieron en una segunda naturaleza.

La persona que nos sale al encuentro en sus cartas es un hombre con una posición burguesa específica; su astucia y su buen juicio se contraponían a menudo con su amargura, sus oscuras depresiones, su terror pánico y su mala conciencia. No era un hombre sencillo. Se familiarizó con las doctrinas de la Ilustración e inmediatamente después del restablecimiento de su hija, tras una grave enfermedad, encargó una serie de misas en diversas iglesias de Salzburgo, misas que seguramente durante su temor a la enfermedad había prometido a los santos. Era un racionalista en el sentido que se le daba en su época y al mismo tiempo tenía cierta inclinación hacia las creencias milagrosas de la Iglesia, a la que se mantuvo fiel. El proyecto de realizar una gira de conciertos con sus dos hijos lo justificó con la indicación explícitamente antiilustrada de que él estaba obligado a

44. Reproducido por Hildesheimer: *Mozart, op. cit.*, p. 208.

anunciar al mundo un milagro que Dios ha hecho nacer en Salzburgo. Yo le debo este acto al todopoderoso Dios, si no sería la criatura más desagradecida: *y si yo debo convencer al mundo de este hecho semimilagroso en algún momento, es especialmente ahora, porque en estos tiempos todo lo que reciba el nombre de milagro se ridiculiza y se intenta rebatir todo lo que sea un milagro.*[45]

Con respecto a su hijo parece que también estaba en conflicto consigo mismo, acosado por los sentimientos de culpabilidad y vacilando con frecuencia entre el deber escogido por él y lleno de sentido, de hacer de su hijo algo «grande» a través de la educación y el trabajo implacable, y la compasión por el niño, de la que no carecía. Un fragmento de otra carta lo explicita:[46]

Dios, el Dios demasiado bondadoso para un hombre malo como yo, ha dado a mis hijos un talento tan extraordinario que, sin pensar en el deber de un padre, me estimularía a sacrificarlo todo por su buena educación. Cada segundo que desaprovecho está perdido para siempre. Y si alguna vez he sabido lo valioso que es el tiempo para la juventud, ahora lo sé. Usted sabe que mis hijos están acostumbrados a trabajar: si amparándose en que uno impide trabajar al otro se acostumbraran a las horas ociosas, entonces todo lo que he construido se derrumbaría; el hábito es una camisa de hierro y usted mismo sabe cuánto tienen que aprender mis hijos, especialmente el Wolfgangerl.

45. Carta del 30 de julio de 1768: I, p. 271 y ss. *Véase* Schenk: *Mozart, op. cit.*, p. 54.

46. 10 de noviembre de 1766: I, p. 232. *Véase* Wilhelm Zentner: *Der junge Mozart*. Altötting, 1946, p. 67.

De repente se da cuenta de que no sólo quiere ser el padre sino también el mejor amigo de su hijo.[47] Al mismo tiempo, sin embargo, lo inducía con el arte superior de su retórica a hacer siempre lo que él consideraba mejor. El propio Leopold Mozart fue a la escuela de los jesuitas. Hasta cierto punto se regía por este modelo, que le había marcado su propia educación, en la forma de llevar a sus hijos. Como hombre ilustrado no les pegaba. La dureza del palo que les ahorraba la sustituyó por la dureza intelectual, no menos efectiva ni menos dolorosa, como medio de disciplina. Resumiendo, tenía la singularidad de muchos racionalistas dotados para la pedagogía de forzar la sumisión personal del educando a la voluntad del educador mediante la fría lógica de los argumentos impersonales y el amplio conocimiento propio.

En esta escuela creció Mozart, ligado a su padre para el que el éxito social de su hijo, y con él el financiero, en los años de su infancia y su incipiente juventud, eran la única oportunidad de salir de una posición odiada y encontrar todavía la forma de llenar su vida de sentido.

22. La necesidad del padre de encontrar un sentido a su vida fue en cierta forma al encuentro de las necesidades del hijo mientras fue pequeño. Las esperanzas de conseguir a través del chico lo que no había alcanzado por sí mismo repercutieron en la fuerte necesidad afectiva del niño, al que los estímulos musicales propuestos por el padre le deparaban un placer manifiesto.

Que la sensibilidad aural de las personas varíe según

47. Carta del 20 de julio de 1778: II, p. 413.

su disposición es muy posible, aunque no esté probado en este caso que Mozart estuviera dotado ya de nacimiento de una sensibilidad musical extraordinariamente elevada. Lo que sí se puede probar y con ello hacer más accesible la comprensión del fenómeno, es la relación entre la constelación personal propia en la que transcurrió la infancia y la juventud de Mozart y el desarrollo de su talento especial, así como todo lo que para él se convirtió en importante y que daría sentido a su vida o se lo quitaría. La intensa necesidad del padre, acosado con frecuencia por sentimientos de culpabilidad y depresiones, de llenar su vida de sentido por medio de su hijo pequeño, y la intensa demanda de amor y cariño del niño inseguro, carente de afecto ya de pequeño, se alimentaban mutuamente.

No sabemos con exactitud qué papel se le asignó a la madre en este contexto; los documentos no dan suficiente información. Al parecer era una mujer afectuosa, vivaz y paciente, bastante interesada por la música, hija de una familia igualmente procedente del artesanado. Por lo que se puede apreciar, se sometía a la autoridad de su marido sin cuestionarla y sin grandes dificultades, como era habitual en las mujeres de su círculo. Wolfgang Mozart procedía de lo que hoy vendría a llamarse un matrimonio feliz a la vieja usanza: el hombre tomaba todas las decisiones y la mujer lo seguía, confiando absolutamente en su conducta, su afecto hacia ella y la superioridad de su inteligencia. Visiblemente, la madre se identificaba por completo con su familia; en sus cartas decía a veces «nosotros» donde se podía esperar que dijera «yo».

Que un niño desarrolle muy marcadamente las capa-

cidades que se corresponden con la necesidad del padre de llenar su vida de sentido, cuyo afecto y atención se corresponde, a su vez, con la necesidad del niño de llenar su vida de sentido, es una interdependencia que ciertamente es bastante corriente. En este caso se manifiesta con una especial claridad porque en esta primera época de su relación las necesidades del padre y del hijo estaban perfectamente sintonizadas y claramente interrelacionadas. Cada signo de las dotes musicales del hijo procuraba una gran alegría al padre; su entusiasmo se manifestaba en la intensidad con que se esforzaba en seguir desarrollando el talento del niño, en su dedicación permanente a él, en el amor y el afecto que le daba. Y todo esto hacía feliz al niño y lo estimulaba a conseguir mejores resultados que le asegurarían el amor de su padre.

Prácticamente no se puede poner en duda que en esta interdependencia también se produjeran sentimientos negativos; sobre todo porque en el caso de un niño tan pequeño casi siempre se suelen encontrar ambivalencias bastante manifiestas de los sentimientos. Pero las pocas fuentes que tenemos de ese período nos muestran ante todo los aspectos positivos. Un biógrafo resume así la situación:[48]

Sentía por «papá» un amor impresionante: cada noche antes de irse a la cama, trepaba por su sillón y cantaba con su padre una canción en italiano para acabar plantándole un beso en la «puntita de la nariz» de su progenitor.

48. Zentner: *Der junge Mozart, op. cit*, p. 32.

Muchos años después, cuando embriagado por un gran amor, el hijo quiere romper esta relación de interdependencia, el padre le recuerda en una carta desesperada esta escena de su niñez. Era en 1778, Mozart tenía veintidós años. Se había enamorado locamente de una muchacha de diecisiete años, la hermana mayor de la que llegaría a ser su mujer y quería renunciar al viaje a París planeado por su padre para dedicarse a la formación de su amada y convertirla en una gran cantante en una gira por Italia. Era un proyecto fantasioso; hacía peligrar todas las esperanzas que el padre había puesto en el éxito de su hijo en la capital francesa. Leopold Mozart intenta contener tan bien como puede el enojo y la desesperación que le producen el descabellado plan y la desobediencia de su hijo. Pero él está atado a Salzburgo y el hijo se encuentra con su mujer lejos, en Mannheim. Sólo las cartas le permiten influir sobre él, que lentamente se escapa de su control. Por ello ahora le recuerda aquellas escenas en una larguísima carta fechada el 12 de febrero de 1778:[49]

Te ruego, querido hijo, que leas esta carta y reflexiones —tómate el tiempo que necesites para pensarlo— Dios bondadoso y magnífico, los momentos de satisfacción han pasado, cuando tú de pequeño, siendo un chiquillo no te ibas a la cama sin haberme cantado la *oragnia figatafa* subido al sillón y sin besarme varias veces al final en la puntita de la nariz y sin decirme que cuando fuera viejo me querías guardar en una cápsula como de cristal que me protegiera de cualquier mal aire para tenerme siempre a tu lado y respetarme. Así pues, escúchame con pa-

49. II, p. 273 y ss.

ciencia. Nuestro Salzburgo: ya conoces todas nuestras aflicciones, sabes de nuestros escasos ingresos y por qué al final he mantenido mi promesa de dejarte marchar y de todos mis sufrimientos. El propósito de tu viaje tenía dos fundamentos: o buscar una buena colocación estable al servicio de, alguien; o, en caso de no encontrarla, presentarte en una gran ciudad donde las ganancias son mayores. Ambos siguiendo el propósito de quedarte junto a tus padres y seguir ayudando a tu querida hermana, pero sobre todo para alcanzar fama y honor en el mundo, lo que ya conseguiste en parte de niño, en parte en tus años de adolescencia y ahora sólo depende exclusivamente de ti, alzarte más y más con el mayor prestigio que jamás haya alcanzado artista alguno: te debes a tu extraordinario talento que has recibido del bondadoso Dios; y sólo depende de tu juicio y de tu forma de vida que te conviertas en un músico vulgar del que todo el mundo se olvidará, o en un famoso *Kapellmeister* sobre el que la posteridad podrá leer en los libros, o si quieres vivir dominado por una mujerzuela en una habitación llena de críos hambrientos sobre un jergón de paja o como un cristiano: una vida conducida con alegrías, honor y fama, bien provisto de todo lo que pueda necesitar tu familia y morir honrado por todo el mundo.

En su respuesta del 19 de febrero, Mozart dice que él no habría esperado jamás de su padre otra cosa que no fuera la desautorización del viaje con la chica (y su familia) y que:[50]

50. II, p. 286.

la época en que yo le cantaba la *oragna fiagata fà* subido al sillón... evidentemente ya ha pasado, pero ¿por eso ha de haber disminuido mi respeto, amor y obediencia a usted? No añadiré nada más. Respecto a lo que usted me ha reprochado a causa de la cantante de Munich, he de reconocer que fui un burro....

Poco después se le escapó de la pluma la observación ambivalente de que, al final, fue directamente a Munich «desde Salzburgo donde uno aprende a no rechistar». Esto puede que se refiera al príncipe, pero quizá también al padre.

Su carta refleja con claridad la presión que se ejercía sobre él. La pretensión de salir de la estrechez social que domina su vida, el anhelo de sentido en el que se mezclan la necesidad de encontrar una salida de la miseria económica y la necesidad de consideración y dignidad humana, le afligen tanto como la insatisfacción de su puesto en la corte. Ahora se entiende mejor cómo fue posible que el padre, a los pocos años del nacimiento de su hijo, empezara ya a hacer de su educación la tarea central de su vida. No es de extrañar que entonces la fuerza que empujó al padre y la presión a la que le sometió se transmitiera transformada al hijo.

23. Ya se ha hablado de la importancia que puede tener para una persona pertenecer a la segunda generación, es decir, crecer desde pequeña en una familia que pueda estimularle con mayor intensidad en el ámbito en el que se quiere desarrollar sus capacidades. No se sabe con certeza si Mozart oyó a su padre tocar el violín durante su primer año de vida, pero no sería descabellado suponerlo. En

todo caso lo que si está documentado es que asistió precozmente a las clases de piano que su padre daba diariamente a su hermana mayor Nannerl.

Pronto el hermano pequeño quiso probar fortuna él mismo con el piano. La rivalidad entre hermanos es uno de los impulsos más fuertes de la primera infancia. El pequeño Mozart, como tantos otros niños en esta misma situación, seguramente estaba tratando de granjearse una parte del amor y la atención que su padre deparaba a su hermana-rival, imitándola y, por tanto, empezando a tocar el teclado. El padre se dio cuenta del prematuro interés por los sonidos de la espineta, después también el placer de tocar el violín y a partir de ese momento dirigió también hacia él, bajo la forma de las clases periódicas de música, el amor y la atención que hasta entonces, a ojos del niño, sólo había otorgado a su hermana. El hecho de que el hijo reaccionara a todos los esfuerzos pedagógicos aprendiendo la materia musical en un tiempo y de una forma extraordinaria que superaba con mucho cualquier esperanza del padre, debió de aumentar la simpatía por su retoño. Y el cariño creciente de su padre aguijoneó al niño a conseguir mejores resultados.

Primero el padre se sorprendió y maravilló ante la veloz e inaudita capacidad de aprendizaje de su hijo a cuyo desarrollo había contribuido decisivamente sin ser consciente de ello. La extraordinaria sensibilidad y memoria musical del joven Wolfgang, así como la seguridad de su interpretación musical, le parecía con toda sinceridad una especie de milagro. Las clases sistemáticas que le impartió a partir de los tres años reforzaron esta impresión. Se trataba de clases muy estrictas, con ejercicios regulares siguiendo un libro de notas que el propio padre había recopilado. Se ha conservado el manuscrito. Se compone de 135 piezas, la mayoría minuetos, ordenados metódicamente de menor a mayor dificultad. También nos han llegado algunos de los primeros intentos de composición del niño que arrancaron del padre «lágrimas de alegría y admiración».[51]

Astuto y prudente como era, Leopold Mozart reconoció las posibilidades que se abrían para él y su familia. Como padre, amigo, maestro y agente, dedicó a partir de entonces toda su vida a su hijo. Una muestra de estas actividades era la larga serie de viajes y conciertos que se han descrito anteriormente con mayor detalle.

24. Mozart tuvo un aprendizaje muy duro. ¿Qué le aportó esta dura escuela?

En el lado positivo del balance se encuentra la extraordinaria riqueza de los estímulos musicales que recibió en su casa y en las giras. Su padre intentó formar su conciencia musical sobre todo en el sentido de la tradición musical de la época. Se orientaba en la recopilación de los conocimientos musicales de entonces que se había convertido en un canon. Esto se correspondía tanto con su propio gusto como con el del público, de cuyo favor dependía especialmente el éxito de sus giras de conciertos. No se quería escuchar nada que fuera extravagante, ninguna combinación tonal a la que el oído todavía tuviera que acostumbrarse. Se quería oír obras musicales de estilo familiar, quizás en su última versión, moderna pero no

51. *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, *op. cit.*, p. 396.

difícil, nada que fuera excesivamente individualizado, nada fatigoso. En resumen, se esperaba de los jóvenes artistas una música agradable y complaciente. Sólo podía ser difícil técnicamente, nunca por su calidad formal. Se admiraba a los virtuosos.

Mozart recibió de su padre una formación tradicional muy completa. De los tres a los seis años se le dieron a conocer las composiciones de la mayoría de los músicos conocidos de Austria y del sur de Alemania y probablemente también de algunos de los compositores del norte de Alemania. En sus viajes adquirió, además, amplios conocimientos sobre la vida musical de su tiempo. En París conoció las obras de Lully, Philidor, Johann Schober y de otros eminentes representantes de la escuela francesa; en Londres las de Händel, Johann Christian Bach y las de otro discípulo de Bach, Karl Friedrich Abel. En Viena escuchó composiciones de Georg Christoph Wagenseil y de Georg Reutter, uno de los maestros de Haydn. En Italia se encontró con el Padre Martini, el maestro indiscutible del contrapunto en aquella época. Escuchó las más recientes óperas de su tiempo y conoció personalmente a gran número de sus compositores. También se contaban entre sus amistades representantes de la escuela de Mannheim. Josef Haydn le impresionó profundamente; aprendió mucho de éste que, por su parte, profesaba una gran admiración hacia el joven Mozart y lo manifestaba sin ambages.

Muchos de los nombres acabados de mencionar no dicen nada al público musical de hoy. Pero si uno quiere entender lo que significaron para Mozart y su desarrollo los viajes que hizo con su padre, entonces tiene que nombrarlos aunque sólo sea por su diversidad. Hoy es fácil

conseguir acceder a las creaciones musicales actuales de cualquier parte del mundo si uno se lo propone. En la época de Mozart eran muy pocos los jóvenes que podían disfrutar de una formación musical tan completa como la de él, completa en relación a su tiempo.

Se plantea la cuestión de si también Mozart, a pesar de todo su talento, al igual que su padre, se habría estancado en el lenguaje musical tradicional de su época si hubiera pasado toda su infancia exclusivamente en Salzburgo (y si más tarde no hubiera sido capaz de desprenderse de Salzburgo). Con toda probabilidad, la variedad de experiencias musicales con las que se había confrontado en sus viajes alentó su inclinación a experimentar y a buscar nuevas síntesis de diversos estilos y escuelas de su época. Puede que éstas hayan contribuido a crear esa capacidad específica suya para dar rienda suelta a sus sueños de vigilia, sin llegar a perder el control sobre ellos.

Por otro lado, se puede rastrear cómo Mozart elaboró primeramente por imitación lo que había tomado de otros, proceso en el que le fue de gran ayuda su extraordinaria memoria musical. Sólo paulatinamente, al hacerse mayor, estuvo en situación de fundir en el torrente de su propia fantasía el saber aprendido y hacer de ello algo nuevo, algo inaudito hasta entonces. Un cuaderno de notas de la época londinense muestra cómo el niño de ocho o nueve años intentaba relacionar las impresiones que llegaban hasta él de una forma todavía bastante imperfecta. La síntesis, el desarrollo de un canon establecido hacia un lenguaje musical individualizado era un largo proceso que exigía muchos esfuerzos y trabajo y que dependía en extremo de sus circunstancias vitales.

25. Ciertamente se habría podido perder la ocasión de aprovechar la abundancia de estímulos, si la persona que los había de recibir no hubiera estado preparada para asimilarlos. Y Mozart seguramente lo estaba al máximo. Su temprano e intenso encuentro con la música, la larga y estricta formación que le procuró su padre, su estimulante carrera como niño prodigio, aunque también trabajada con esfuerzo, unida a la dura lucha por la supervivencia de la familia para alcanzar mejoras económicas y sociales y contra el descenso social que constantemente les amenazaba, todo junto condujo a que su desarrollo individual tomara una dirección determinada mucho antes que en la mayoría de las personas. Es probable que se enfrentara continuamente desde el primer día de su vida con los estímulos musicales, la sucesión tonal cambiante del violín y del plano; oía ensayar al padre, a su hermana y a otros músicos y oía también cómo progresaban. No es de extrañar que se le formara una sensibilidad muy acusada respecto a las diferencias tonales, una conciencia musical extremadamente sensible que le hizo insoportable durante muchos años, por ejemplo, la impureza de los tonos de la trompeta.

Sin embargo, su interés durante los primeros años de la niñez no se centró en la música con la misma intensidad que llegaría a alcanzar más tarde. Aquel viejo amigo de la familia, el trompetista Schachtner, cuenta que le llamaba especialmente la atención la entrega total del chiquillo a la actividad que le ocupaba en ese momento:[52]

52. *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, *op. cit.*, pp. 398, 396.

Se interesaba tanto por aquello que se le daba a conocer que dejaba de lado todo lo demás, incluso la música; por ejemplo, cuando aprendió a sumar y restar, la mesa, el sillón, las paredes, hasta el suelo, todo estaba lleno de cifras pintadas con tiza. —Y algo más tarde—: Era muy apasionado, su curiosidad se manifestaba por cualquier objeto; creo que si no hubiera tenido una educación tan buena y ventajosa, como la que tuvo, habría podido convertirse en el malvado más despiadado, así de receptivo estaba ante cualquier estímulo cuyo beneficio o daño todavía no podía juzgar.

Aquí está descrito sin ambigüedad alguna. En el pequeño se manifestaba, en primer lugar, un inusual deseo de profundizar en aquello que se apoderaba de su fantasía, una sensibilidad instintiva que no se limitaba a la música.

A partir del tercer año, aproximadamente, la evolución de Mozart se especializó progresivamente en la interpretación y pronto también en la composición de piezas musicales. Una serie de observaciones nos hacen pensar que puede ser muy significativa una reunión tan prematura de dos tipos de fuerza, la que da lugar a los procesos de sublimación y la que permite desarrollar ámbitos de conciencia y de saber especializados que cooperan con corrientes de instintos y fantasías en lugar de combatirlos. Pero sólo ha sido investigada superficialmente la función que tiene esta reunión de fuerzas para el desarrollo de la personalidad, para perfeccionar y redondear un talento que se desarrolla progresivamente, que empieza tan temprano y se continúa durante años, que se puede encontrar con mayor frecuencia en sociedades más sencillas y en general en los círculos de artesanos que en las sociedades in-

dustriales complejas. También por eso vale la pena observar el proceso de génesis y desarrollo de personas que tuvieron una educación artístico-artesanal durante los primeros años de su vida y que en el proceso de convertirse en adultos resultaron ser personas extraordinariamente dotadas y creativas.

En el caso de Mozart, además, el investigador dispone de una documentación muy abundante de la época, aunque ciertamente no carezca de lagunas. A través de ella se tiene la viva impresión de que no se puede deshacer la relación entre la especialización artística de la primera infancia de Mozart y su desarrollo humano más general.

Primero, sin ser consciente de ello y después, con una conciencia cada vez mayor, el padre dirigió los impulsos del niño, y con ello una buena parte de sus fantasías, hacia una vía que le conducía a dedicarse a la música. La formación intensiva que proporcionó a su hijo incluía también algunas otras cosas. Pero la música, la preparación para llegar a ser un virtuoso, estaba en el centro de ella; la estricta actividad profesional del músico, que tuvo que aceptar Mozart durante su infancia y también posteriormente, impulsó su evolución en el mismo sentido. Y, sin lugar a dudas, también contribuyó a su especialización musical el hecho de que ésta aportaba un sentido a la vida de Mozart porque, aunque en ocasiones era un trabajo desalentador, en otras le proporcionaba un gran placer.

Mozart, de niño, no pudo ser insensible al aplauso, al afecto, la amistad y la cordialidad de las personas que conoció en sus viajes. La emperatriz María Teresa le envió, tal como se ha mencionado antes, a él y a su hermana unos vestidos cortesanos, elegantes y fastuosos que habían pertenecido a miembros de su propia familia. A los siete años, el niño comía en la mesa de los reyes de Francia en actos públicos. El rey de Inglaterra, que había conversado con él cordialmente tras un concierto, se encontró al día siguiente por casualidad con la familia Mozart que paseaba por Londres; pasó con su carroza a su lado, se asomó y saludó al pequeño ante todo el mundo. El papa le concedió una orden que comportaba la dignidad de caballero; con ello hizo partícipe al niño de un honor que el gran Gluck sólo alcanzó de adulto (por otra parte, Mozart no usó casi nunca el título). La gente se arremolinaba a su alrededor. Se compusieron poemas alabándolo. Como el que sigue a continuación:[53]

Auf den kleinen sechsjährige denn Clavieristen aus Salzburg
Wien, 25. Dezember 1762...

Bewund'rungswertes Kind, dess' Fertigkeit man preist,
Und Dich den kleinsten, doch den grössten Spieler heisst,
Die Tonkunst hat für Dich nicht weiter viel Beschwerden:
Du kannst in kurzer Zeit der grösste Meister werden;
Nur wünsch' ich, dass Dein Leib der Seele Kraft aussteh',
Und nicht, wie Lübecks Kind, zu früh zu Grabe geh'.

[Al pequeño pianista de seis años de Salzburgo / Viena, 25 de diciembre de 1762... / adorable chiquillo cuya habilidad se elogia / y se te llama el más pequeño y a la vez el más grande de los intérpretes / el arte de la música para ti no tiene secretos: / puedes llegar a ser el más grande en

53. Schenk: *Mozart, op. cit.*, p. 74

poco tiempo; yo sólo te deseo que tu cuerpo soporte la fuerza de tu alma, / y que no te lleve a la tumba tan pronto como al hijo de Lübeck.]

Ésta no fue la única voz contemporánea que se alzó para expresar el temor de que la vida de un niño prodigio fuera demasiado peligrosa. Ya se había visto el caso de otros niños prodigio que habían surgido veloces y brillantes como fuegos artificiales y que con igual rapidez se habían consumido. También en relación a Mozart se había planteado la cuestión de si se trataba de una flor de invernadero. La sospecha de que se había cultivado con demasiada celeridad a un niño así y de que su talento no podía durar mucho tenía su fundamento y no estaba del todo injustificada. Mozart estuvo sometido a una fructífera, aunque también muy estricta, disciplina por parte de su padre durante los primeros veinte años de su vida. Que estos años de aprendizaje tan especializado lo capacitaran para unos resultados insólitos en su ámbito específico, quizá sorprenda menos que el hecho de que no sufriera por ello unos daños mayores en su evolución general como persona.

Es posible que los elogios, la admiración y los regalos que recibió a cambio de las difíciles tareas que tuvo que realizar desde niño fortalecieran su capacidad de resistencia. Puede que la profunda inseguridad sobre si le querían o no, que no lo abandonó en toda su vida, se viera sensiblemente suavizada por esta experiencia de sentir el amor de forma simbólica gracias a su arte. La conciencia creciente de su valor artístico le otorgó una mayor seguridad en el transcurso de los años y afianzó igualmente su orgullo. Es muy probable que la recompensa de esta sensación le hiciera más fácil de soportar las limitaciones y el peso de su existencia social de niño prodigio y sus conciertos ambulantes. Puede que le incitara a trabajar hasta convertirse en un maestro de su arte.

Es comprensible que este tipo de educación y de carrera convirtieran a Mozart ya en su niñez en un especialista altamente cualificado en su campo. La temprana formación procurada por el padre, dominado a su vez por una conciencia despótica y que corregía con bastante dureza todos los errores musicales de sus hijos, llevó, como suele suceder, a la constitución de una conciencia en el chico que no era menos perfeccionista que la del padre, aunque al mismo tiempo fuera de signo bastante distinto. El padre era un perfeccionista de la pedagogía, exigía lo mejor de sus alumnos y de sí mismo como maestro. El hijo era un perfeccionista de la música, su conciencia artística le permitía satisfacer sus aspiraciones de perfección, primero como virtuoso y después como compositor, mediante la mezcla y la reconciliación con una corriente de fantasía depurada de todo contenido prohibido.

Pero Mozart hubo de pagar un alto precio por el proceso de evolución no planeado en el seno de la familia en el que se basaba el aspecto sublimatorio de su socialización musical. Conllevó ciertas particularidades de su persona que a menudo se contemplan como algo extraño. Hay que empezar por aquí para entender que una persona no es en ocasiones sólo artista y en otras sólo persona.

26. Tal como se ha dicho, el padre de Mozart estaba lleno de contradicciones. Se veía con absoluta candidez como un hombre ilustrado y, al mismo tiempo, como un oponente de la Ilustración. Le acosaban los sentimientos de culpabilidad, las depresiones y una conciencia autoritaria, era un intelectual, aunque no fue un *Kapellmeister* de excesivo talento. A un vivo interés por todos los acontecimientos políticos que se producían a su alrededor, por todas las cosas dignas de visitarse en sus viajes, con un horizonte intelectual que es muy probable que llegara más lejos que los de la mayoría de sus colegas más cercanos en la orquesta de la corte de Salzburgo, unió un desprecio secreto hacia los señores de elevada posición de la pequeña corte del obispo en la que se tenía que emular con medios insuficientes la pompa de una gran corte y, por lo tanto, pagar también una orquesta propia, cuya ausencia era impensable en el gobierno cortesano.

Quien quiera imaginarse la situación de una persona con talento de procedencia no aristocrática en una sociedad dominada por los aristócratas cortesanos, no puede hacer casi nada mejor que leer las cartas de Leopold Mozart. Transmiten una magnífica imagen de la posición subordinada sin escapatoria del personal de servicio burgués en ese mundo. Precisamente porque el padre de Mozart tuvo que vivir en una de las cortes más pequeñas y, por tanto, con una disposición económica más bien escasa, se destacan en él con mayor claridad las cargas que soportaban las personas de su condición. Seguramente no podía ocultar que deseaba salir de esta estrechez social; los viajes con su hijo son una prueba de ello. Éstos no debieron haber disminuido el resentimiento de alguno de sus colegas contra alguien que aparentemente se sentía muy por encima del puesto que ocupaba.

Tampoco se ganó un especial aprecio entre los señores de elevada posición en la corte de Salzburgo por sus giras de conciertos. Para ellos él era un servidor del que se esperaba que se comportara de acuerdo con su rango inferior. Incluso a él no le quedó otro remedio que someterse a esas exigencias. Éste es el estilo con el cual tenía que dirigirse a su señor, el arzobispo:[54]

Para que llegue a su alteza: vuestra merced, el príncipe, mi humilde petición no sólo para cobrar la mensualidad pasada sino también para recibir su especial merced de dar la misericordiosa orden de que se me desembolse lo retenido. Cuanto mayor sea su gracia tanto más me esforzaré en corresponderla y pedirle a Dios que mi noble señor goce de salud; con esto yo y mis hijos nos despedimos humildemente de su alteza clementísima.

Su Alteza: Vuestra Merced
mi clementísimo príncipe y señor,
su servidor sumiso y obediente
Leopold Mozart
Segundo *Kapellmeister*.

Este escrito data del 8 de marzo de 1769. La familia Mozart había pasado el año anterior en Viena para que el jo-

54. I, p.291.

ven Wolfgang tuviera la oportunidad de exhibir su habilidad como virtuoso; por eso se había suspendido el sueldo de Leopold Mozart en abril de 1768. Él mismo comprendía que era del todo justificado y que facilitaba su próximo viaje previsto a Italia. Pero como en Viena se vio al parecer en apuros económicos, finalmente solicitó a pesar de todo el pago de su sueldo. Su petición sólo le fue concedida en una mínima parte.

Leopold Mozart se encuentra ante un dilema. La gira de conciertos por Italia con su hijo sólo es posible si sus ingresos superan los gastos. Y si esto será así, sólo el cielo lo sabe. Por otro lado, tiene la sensación de que el viaje ya no se puede posponer por más tiempo:[55]

... o quizá debería quedarme sentado en Salzburgo: entre esperanzas vanas, suspirando por mejor fortuna, y Wolfgang: que se haga mayor y que nos tomen el pelo a mí y a mis hijos hasta que empiece a entrar en años cuando ya no pueda emprender un viaje, hasta que Wolfgang tenga la edad en que sus méritos dejen de llamar la atención.

De ello se desprende que estaba bastante convencido de que el virtuosismo de Mozart, al hacerse mayor, dejaría de tener un atractivo especial para las cortes europeas. Si él quería escapar a la larga de la estrechez de la corte de Salzburgo, sólo tenía una oportunidad: tenía que conseguir un puesto para su hijo en otra corte, mayor y mejor situada. Éste era el objetivo de la gira italiana, así como el objetivo de los posteriores viajes.

55. Carta del 11 de mayo de 1768: I, p. 264.

Continuamente aparecen diseminadas por sus cartas alusiones a este plan. Incluso algunos años después, la madre que acompañó a su hijo en su primer viaje sin el padre, escribió desde Mannheim:[56]

... sólo deseo que pronto Wolfgang tenga fortuna en París para que tú y Nannerl podáis seguirnos en seguida.

La cuestión es siempre cómo se puede financiar, sin incurrir en deudas, la búsqueda de una colocación para el niño prodigio que empieza a crecer y de cuyo éxito depende la suerte de la familia, la liberación del padre de su situación en Salzburgo y, no en última instancia, el propio futuro de Mozart. El padre que se ha quedado en Salzburgo hace hincapié en esto en una carta al hijo del 15 de octubre de 1777:[57]

... allí tenéis la ventaja, *que no es poca*, de que no tenéis que pagar nada por la comida y la bebida, pues las cuentas de alojamiento también vacían la bolsa. Ahora me has entendido. *Éstas son las disposiciones que son las más importantes; las que atañen al interés*: todos los demás cumplidos, visitas, etc., son solamente cosas secundarias, si pueden ser fáciles, sin descuidar la cuestión principal que *es la que produce*. Todos los esfuerzos han de ir destinados a *percibir* dinero, y toda prudencia a *gastar lo menos posible; si* no es así no se puede viajar con honor; efectivamente, de lo contrario uno se queda ahí y empieza a tener deudas.

56. Posdata de la carta de Mozart del 22 de febrero de 1778: I, p. 292.

57. II, p. 59.

Retrospectivamente parece, desde luego, que el plan del padre de Mozart de encontrar una colocación adecuada para él y un refugio para su familia mediante el talento extraordinario de su hijo no tenía grandes perspectivas de realizarse. En todas las cortes había una dura competencia entre los músicos locales por los puestos que quedaban vacantes. Es cierto que los príncipes y sus consejeros intentaban atraer a conocidos o famosos músicos de fuera para sus orquestas, teatros o iglesias. Y las giras de conciertos para presentar las propias capacidades formaban parte de las vías normales con las que los músicos podían divisar nuevas colocaciones. Pero precisamente la circunstancia por la cual el joven Mozart había sido tan admirado en sus giras, el hecho de que era tan joven, repercutía en su contra cuando se trataba de una colocación fija. Parece que Leopold Mozart no calculó con mucho realismo las condiciones elementales del éxito de su hijo.

Los miembros de la sociedad cortesana europea, los príncipes en primer lugar, se aburrían con facilidad. Tenían ciertas obligaciones que a veces las cumplían escrupulosamente y a veces no. Pero no se trataba de obligaciones en el sentido de un trabajo profesional. Éste en sí era para ellos una característica de los estamentos más bajos, es decir, de la burguesía y de la masa del pueblo. Como estamento dedicado al ocio, la aristocracia cortesana necesitaba un programa completo de distracciones diversas. Entre éstas se contaba la ópera y los conciertos de los músicos empleados en la corte, así como las exhibiciones de virtuosos en gira y, por tanto, eventualmente también algún niño prodigio. La habilidad virtuosista de Mozart,

sobre todo su elevada capacidad de improvisación, era sin duda una atracción más entre otras una gran atracción, eso sí— en el programa de distracciones diversas de la corte. Allí donde tocara, sorprendía y fascinaba al público por su sensibilidad y pericia al piano, al violín y al órgano.

En estas sociedades cortesanas (cuyos miembros aristócratas vivían de los ingresos heredados, principalmente de los rendimientos de una propiedad agrícola familiar o de los emolumentos de los altos cargos en la corte, el Estado o la Iglesia) lo que denominamos «arte» en general y en la música en particular, tenía una función muy distinta y, por consiguiente, otro carácter que en las sociedades en las que casi todo el mundo se ganaba la vida con un trabajo profesional regular. El consenso de los poderosos dictaba el canon estético en las artes. La música, como se ha dicho, no tenía en primer término su razón de ser en la expresión de los sentimientos, dolores y alegrías personales de un individuo que dependía exclusivamente de sí mismo o incluso apelaba a ellos; su función primaria era en mayor medida agradar a las damas elegantes y a los caballeros de las clases dominantes. Esto no quiere decir que necesariamente careciera de aquellos rasgos que nosotros formulamos con los conceptos de «seriedad» o «profundidad», sino únicamente que estaba ajustada a la forma de vida de los grupos establecidos en el poder en aquella época. Iba muy unida a un canon social, a un «estilo», como convenimos en llamarlo, y el espacio para la individualización de este canon era más reducido que el de la música compuesta para las capas sociales profesionalmente activas.

En los círculos cortesanos había muchos entusiastas amantes de la música. Pero el gran público cortesano quería sobre todo que se le entretuviera, buscaba la variedad. Incluso el magnetismo de Mozart languidecía por lo general a las pocas semanas, la sensación declinaba, en Viena no menos que en Nápoles o en París. Aunque aquí y allí algunas personas seguían bien dispuestas hacia el niño prodigio y su familia, la inmensa mayoría de los conocidos perdían pronto las ganas de asistir a sus exhibiciones. Para agravarlo más, a ello se añadía que el padre de Mozart buscaba una colocación para él en estos viajes de conciertos. Si esto trascendía, por lo general, los intereses locales se movilizaban en su contra.

Por lo que se puede apreciar, ni el joven Mozart ni su padre tenían una idea clara de esta particularidad estructural de una sociedad cortesana. Nunca llegaron a estar preparados para ello y les asombraba siempre, como si fuera la primera vez, que se respondiera con creciente indiferencia al raro arte de una persona tan joven, cuando permanecían más de dos semanas en un sitio o lo volvían a visitar por segunda vez transcurrido algún tiempo.

27. No se le puede echar en cara a Leopold Mozart que se lo jugara todo a una sola carta que, observándolo con detenimiento, no le ofrecía grandes posibilidades: pues no tenía otra alternativa. Con toda su energía preparó a su hijo con una finalidad: llegar a triunfar, primero como virtuoso y después como compositor ante la sociedad cortesana. Le ahorraba el peso de cualquier otra tarea que no fuera ésta. Era el empresario de su hijo, se responsabilizaba de la preparación de los conciertos. Sufragaba el coste

de los viajes y se preocupaba de los enojosos problemas de moneda y cambio que aparecían al cruzar las numerosas fronteras de los Estados. Casi todos los asuntos económicos los llevó su padre hasta que Mozart, al final, se independizó y se casó, por tanto hasta que cumplió los veinticinco años. En esto se incluye también la publicación de sus composiciones. El 6 de octubre de 1775, Leopold Mozart se dirigía con estas palabras a J. G. I. Breitkopf de Leipzig:[58]

... Puesto que desde hace algún tiempo me he decidido a que se impriman algunos de los trabajos de mi hijo, he procurado informarme tan pronto como he podido de si usted estaría interesado en publicar alguna cosa, pueden ser sinfonías, cuartetos, tríos, sonatas para violín y violoncelo, es decir, el llamado violín solo, o sonatas para piano.

El editor le agradeció el amable ofrecimiento de su señor hijo pero lo declinó por la coyuntura poco favorable.

Es muy probable que al joven Mozart le pareciera bien esta asistencia solícita, porque él se interesaba más por su música. Pero esta dependencia era un arma de doble filo. Más tarde, cuando el padre no pudo hacer el nuevo viaje —la gran gira por las cortes alemanas y después a París— le dijo a su hijo, a guisa de explicación de por qué le había hecho viajar con su madre y no a él solo, que no se le podía confiar el dinero de ninguna manera y que tampoco entendía de hacer las maletas.[59]

58. I, p. 527.
59. II, p. 190.

Un pequeño episodio ilustra la relación entre los padres y el hijo de forma muy expresiva. Están a punto de dejar Munich; de nuevo las esperanzas de una colocación se han visto frustradas. En la corte del príncipe elector no se ha podido conseguir nada. Mozart escribe una larga carta a su padre antes de partir. Decepcionado por el fracaso, le pregunta entre otras cosas si no debería esforzarse para conseguir un contrato en la ópera, una *scrittura*, en Nápoles. Allí se le conoce; le han contado que allí se sabe que nadie toca como Mozart. Tiene en este momento veintiún años y en esta carta del 11 de octubre de 1777 se expresa con tales frases que delatan su estimación y su actitud hacia su padre:[60]

Ahora puedo escribir la carta a Nápoles cuando quiera; pero cuanto antes, mejor: pero antes quiero saber la opinión del señor Mozart, el *Kapellmeister* cortesano más razonable de todos; tengo un deseo imperioso de volver a escribir una ópera. El camino es largo, es cierto; pero también estamos todavía bien lejos del momento en que yo debería escribir esta ópera; muchas cosas pueden cambiar hasta entonces, creo, sin embargo, que se podría aceptar si en este tiempo no consigo una colocación al servicio de un señor, entonces aún tendré la salida de Italia. En carnaval tengo mis 100 ducados: cuando haya escrito a Nápoles, se me buscará por todas partes. También hay en primavera, en verano y en otoño, como bien sabe papá, una ópera bufa que se puede escribir como un ejercicio, sin gran esfuerzo. Es cierto que no se gana mucho, pero algo es algo; y con ello se gana uno más fama y crédito que dando cien conciertos en Alemania. Y estoy más complacido porque he de componer lo que es mi única alegría y pasión. Ahora bien, aunque consiga una colocación al servicio de alguien o pueda encontrar un empleo en algún sitio, aun así me inclino más por la *scrittura*, me llama más la atención y me es más estimable. Pero, sólo son palabras, digo lo que me sale del corazón. Si papá me convence con sus explicaciones de que no tengo razón, en un instante haré lo que me diga aunque a desgana, porque sólo con oír hablar de una ópera, sólo con estar en el teatro, al oír afinar los instrumentos siento que se me arrebata por completo el corazón.

60. II, p. 45 y s.

Mientras Mozart se desahoga así sobre sus planes, su madre está atareada con la dura labor de hacer las maletas. Todavía tiene el tiempo y la energía para añadir a la carta de su hijo una posdata:[61]

Y yo estoy sudando, el agua me corre por el rostro de tantos esfuerzos con las maletas, al diablo con los viajes, tengo la sensación de que me romperé por la mitad de cansancio... Adiós, un millón de besos...

La imagen de la madre no está tan bien perfilada en las fuentes documentales como la del padre. Aquí se puede vislumbrar algo de ella como en una instantánea. Entretanto el padre está en Salzburgo lleno de impaciencia, empieza las cartas antes de tener la respuesta de la última. Sufre, apremia y advierte:[62]

61. II, p. 48.
62. 12-13 de octubre de 1777: II, p. 50.

Por el amor de Dios, si os habéis quedado tanto tiempo en Munich donde no había esperanzas de ingresar ni un cruzado, es decir, casi tres semanas, entonces llegaréis lejos.

La intención del hijo de escribir a Nápoles es aprobada a vuelta de correo. Pero no puede privarse de añadir: «Por lo demás, ya había pensado en ello hacía tiempo».[63] Y lo repite de nuevo el 15 de octubre: «Lo que tú escribiste sobre la ópera en Nápoles, es una idea que ya había tenido yo».[64]

Uno puede imaginarse la escena: la madre haciendo las maletas, el padre —lleno de preocupaciones por el fracaso y por la presión económica— no consigue pensar en otra cosa. Fuera de la música todavía no le concede ninguna independencia a su hijo. Para el padre hay demasiadas cosas que dependen de que el joven tome el camino adecuado. Y éste vive en sus sueños. No se puede confiar en sus planes. Cuando propone algo razonable, es que el padre ya había tenido esa misma idea antes. Quizá lo habría desmentido, pero está claro: para él su hijo es todavía un niño que ha de ser guiado por entero, que le pertenece. Y el hijo se somete a ello. Como casi siempre, es muy directo e ingenuo en sus manifestaciones: «Si papá me convence con sus explicaciones de que no tengo razón, entonces obedeceré».

Junto a esto, en la carta del Mozart de veintiún años se encuentra una afirmación sobre sí mismo que seguirá siendo válida hasta el final de su vida: «Me encuentro muy bien cuando tengo que componer», y más adelante: «Sólo con oír hablar de una ópera u oír afinar los instrumentos en el teatro, siento que se me arrebata el corazón». La totalidad de la existencia social de Mozart ya se ha centrado en esa edad relativamente temprana con toda su pasión e intensidad en el escuchar y crear música. Él lo llama su «única alegría y pasión». Esto es probablemente algo sorprendente en un hombre tan joven que al mismo tiempo tiene un interés tan vivo por las mujeres y que así seguirá en el futuro. Pero quizás experimenta con la música menos decepciones. En este sentido escribe poco antes de su muerte, en una situación desesperada, la siguiente frase: «Sigo trabajando porque el componer me produce menos cansancio que el reposar».[65]

28. Ya en 1777 —también lo sabemos a través de la misma carta— aparece en su imaginación anticipadamente aquella decisión que años más tarde Mozart convertiría en realidad. Tras su decepción por los intentos fallidos de conseguir unos ingresos relativamente seguros con una colocación en la corte de algún príncipe, sueña con la posibilidad de ganarse la vida a través de encargos ocasionales, por tanto, más o menos como un «artista libre» del siglo XIX o XX Con ello cree que podrá hacerse un gran nombre. Y sólo cuando hubiera convencido al mundo entero de sus capacidades con su virtuosismo y sus composiciones, especialmente las óperas, entonces no le faltarían oportunidades para ingresar dinero, ya fuera al servicio de un príncipe, ya fuera en el «mercado libre»,

63. II, p. 51.
64. II, p. 57.

65. *Véase* la nota 34.

como decimos nosotros. Que esto era una ilusión y las razones por las que lo era así merecen una reconsideración detallada.

Hay que imaginarse la situación con todo realismo. Es un hombre joven con un talento musical excepcional, casi único. Todo su afán se dirige a ejercitarlo componiendo, sobre todo escribiendo óperas. En este deseo culmina su anhelo de llenar de sentido su existencia social. Aunque es joven, ya ha escrito ocho óperas, de ellas tres *(Mitridate, Ascanio in Alba* y *Lucio Silla)* habían sido representadas en Italia con una buena acogida. Sabe que puede hacer más y algo mejor. Ése es su anhelo. Pero tiene que vivir, tiene que ganar dinero. Y cuando viaja por la Europa central en busca de una colocación, choca con un muro impenetrable, en Munich, en Augsburgo, en Mannheim, en París y en todos los lugares por los que pasa. No se trata naturalmente de que no se reconozca su inmenso talento. Pero la ambición de un hombre tan joven que quiere alcanzar logros tan extraordinarios, parece—leyendo entre líneas sus cartas— que intimida a las personas que pueden otorgarle el puesto.

Por su actitud personal, por su concentración monomaníaca en la música, por su forma de relacionarse con las personas, Mozart no se adecuaba demasiado bien a la sociedad aristocrática y cortesana. La comparación con otros miembros procedentes de la pequeña burguesía, que consiguieron ascender en aquella sociedad, ilustra las dificultades con que se encontró. Piénsese en Rousseau. Huyó a muy temprana edad de la pequeña burguesía de Ginebra de la que procedía. En Francia, una dama de la nobleza que era considerablemente mayor se interesó por él; fue su amante y ayudó al joven algo bruto de la Suiza de habla francesa a civilizarse en el sentido cortesano. Un año en Venecia y el trato en los salones de los rentistas en París prosiguieron su formación en el mismo sentido. En los salones parisinos se estaba dispuesto a dar una oportunidad al talento evidente, siempre y cuando su portador no aburriera y su conducta, así como todo él, se sometiera al canon de sensibilidad y comportamiento de esos círculos. Como escritor, Rousseau era uno de los primeros representantes de un movimiento alternativo que se dirigía contra el canon dominante de su sociedad. Es dudoso que sus obras hubieran encontrado acogida en los círculos cortesanos si él no hubiera sido conocido allí personalmente. En el trato directo poseía un cierto «tacto». Sin él, sus escritos —que de hecho alababan el distanciamiento de ese tacto y la preferencia por una existencia humana «natural», más sencilla— difícilmente habrían tenido éxito; sin su repercusión en el mundo parisino sus obras difícilmente habrían llegado a ser tan importantes como clásicos en la historia del pensamiento europeo como sucedió más tarde.

Con Mozart fue distinto. Su obra estaba profundamente en armonía con el canon de la composición musical vigente en aquella época en la sociedad aristocrática y cortesana, aunque después, con el transcurrir de los años, desarrolló este mismo canon de forma extraordinaria. Pero en su comportamiento era todo menos un *hombre de mundo.* Solía expresar justo aquello que sentía y pensaba, sin tener en consideración el efecto que produciría. Carecía casi por completo de la costumbre de mostrarse reservado en el trato con los demás para no tener encontrona-

zos, ni dominaba el arte de la diplomacia cotidiana, de la anticipación al efecto de las propias palabras y los gestos sobre el interlocutor del momento, costumbre que era consustancial a las relaciones sociales de los cortesanos. Podía disimular, servirse de vez en cuando de las pequeñas mentiras de la vida, pero no era muy hábil en ello. Se sentía mucho mejor con gente en cuya presencia podía comportarse a su aire. En algunos períodos de su evolución tuvo una necesidad casi imperiosa de decir cosas groseras y soeces tal como le venían a la mente, una necesidad de la que hablaremos más adelante. Puesto que en el fondo le era totalmente ajeno o incluso desagradable el arte del trato personal, tal como se practicaba en los círculos dominantes y se esperaba que se siguiera, nunca se llegó a aclimatar al mundo aristocrático cortesano. Para este mundo siempre fue un elemento extraño, con un antagonismo creciente y un espíritu de rebeldía que después se expresó entre otras cosas en la elección de la sensacional comedia parisina de Beaumarchais *Las bodas de Fígaro* como texto de una de sus óperas o en el marcadamente antiaristocrático *Don Giovanni*.

Leopold Mozart tenía cierta habilidad para el trato con las personas de posición social más elevada de la aristocracia cortesana. Es difícil distinguir hasta dónde llegó, hasta qué punto tenía la capacidad de presentarse como igual entre iguales en esos círculos durante sus largos viajes con sus hijos y después sólo con Wolfgang. Su situación no era fácil. Precisamente en las cortes más pequeñas, y comparativamente más pobres del Imperio Alemán, era corriente hacerles notar a las personas de condición social inferior su posición subordinada, hacerles conscientes de ello, y es posible que un poco de esta actitud haya arraigado en la tradición alemana. En la jerarquía de Salzburgo, la familia Mozart ocupaba un lugar relativamente bajo y había, sin duda, suficientes ocasiones en las que se lo hicieron notar. En las cortes mayores, por el contrario, los aristócratas eran con frecuencia sensiblemente más conciliadores y en el extranjero, especialmente en las cortes italianas tan amantes de la música, parece que la recepción del niño prodigio y de su padre fue mucho más cálida y libre de los prejuicios por la diferencia de clase. Leopold Mozart, y de hecho toda su familia, ocupaba una posición especialmente ambigua en Salzburgo por los triunfos de su hijo que también eran suyos. Eludir sus peligros era todo menos una tarea fácil.

La contradicción entre la fama creciente de los Mozart en el ancho mundo y su baja posición social en su ciudad puede entreverse con gran claridad en una escena que explica el padre en una carta:[66] se representa en Munich la ópera de Mozart *La finta giardiniera*. Después del estreno, el príncipe obispo de Salzburgo, el conde Colloredo, señor tanto de Leopold como de Wolfgang Mozart, va a la corte bávara y tiene que «escuchar ante todos los príncipes electores y la totalidad de la nobleza los elogios de la ópera». El conde Colloredo que está acostumbrado a tratar a su segundo *Kapellmeister* y al hijo de éste con altivez, como servidores, evidentemente no se encuentra en una situación agradable ante ese coro de alabanzas y da la impresión, por lo que describe Leopold Mozart, de estar

66. 18 de enero de 1775: I, p. 517.

desconcertado. Se aprecia una posición equívoca que creó resentimientos en ambas partes.

Mientras que el padre quizá pudo adaptarse al trato con los aristócratas cortesanos, el hijo no lo llegó a conseguir nunca del todo a lo largo de su vida. Este rasgo del carácter de Mozart quizá se puede entender algo mejor si se tiene presente su estricta educación, contra la cual no se pudo defender durante mucho tiempo. Es muy probable que algo de su enojo contra el padre se expresara veladamente en su rebeldía contra el orden dominante de su época, al que Leopold Mozart se sometió en mayor o menor grado.

29. Durante muchos años, todos los contactos de Mozart con otras personas en sus giras de conciertos fueron preparados por el padre y se realizaron bajo su supervisión. Si podemos fiarnos de las cartas, que son en esencia y a menudo las únicas fuentes de que disponemos, parece que cuando Mozart tenía unos quince años más o menos sufrió una singular transformación que, aunque era previsible en esta edad, tuvo en cierta manera un desenlace inesperado. La limitación de los contactos con otras personas a los preparados por el padre conllevó una cierta soledad, un refuerzo de su dependencia de la fantasía:

Hoy —escribe el 2 de noviembre de 1771 desde Milán—[67] representan la ópera de Hasse; pero como papá no sale, yo no puedo ir. Por suerte, me sé casi todas las arias a la perfección, así que puedo oírlas y verlas en mi cabeza estando en casa.

Mozart tiene casi dieciséis años. No puede ir a la ópera, no puede salir de casa bajo ningún concepto porque el padre no lo hace. El brote de la soledad, que comporta esta vida en constante vigilancia, lo superó replegándose en su fantasía musical. E interpretaba mentalmente la ópera de la que tenía que mantenerse alejado.

Durante su estancia en Milán, escribió entre otras cosas la serenata teatral *Ascanio in Alba*, que se representó el 17 de octubre para la boda del archiduque Ferdinand. Una y otra vez se planteaba el problema de conseguir una colocación que para su padre tenía prioridad sobre todo lo demás. Pero su intento de introducir a su hijo en la corte milanesa por medio de su ópera fracasó. Naturalmente, Leopold Mozart no podía sospechar que la emperatriz María Teresa había advertido expresamente al archiduque de no tomar a su servicio a gente tan inútil como el joven compositor de Salzburgo:[68]

Si os divierte, no quiero privaros de ello. Lo que digo es que no hay que cargarse de gente inútil... Esta gente que viaja por todo el mundo como pedigüeños degradan el servicio de la corte.

Un año más tarde padre e hijo volvieron a Milán, esta vez con la intención preferente de atender una *scrittura* y así elevar el renombre del joven maestro como compositor de ópera. Mozart tenía mucho trabajo con su nueva ópera seria, el *Lucio Silla.* Vivía bajo una presión considerable y su

68. Carta de la emperatriz del 12 de diciembre de 1771: *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, *op. cit.*, p. 124.

mente estaba llena de música. Tras ella desaparecía cualquier otro pensamiento:[69]

> Ahora tengo que hacer todavía catorce piezas y entonces estaré listo, por suerte se puede decir que un terceto y un dueto cuentan por cuatro piezas. No me es posible escribir mucho, porque no sé qué decir y, además, no sé qué estoy escribiendo ya que ahora tengo puestos siempre mis pensamientos en mi ópera y corro el peligro de escribirte toda una aria en lugar de palabras.

También durante ese viaje parece que se le presentó una posibilidad de colocación, en este caso en la corte florentina. El día del estreno del *Lucio Silla* (26 de diciembre de 1772) el padre envió una copia de la partitura en una carta dirigida al gran duque Leopoldo de Toscana y le escribió de nuevo a principios del año 1773, supuestamente porque no había recibido contestación alguna. La ópera fue un gran éxito de público en Milán, se repitió varias veces, pero de la colocación, de nuevo, no se supo nada. Es difícil decir hasta qué punto afectaron al hijo los éxitos siempre renovados de su música y los también periódicos fracasos en relación con su puesto.

Lucio Silla fue la última ópera de Mozart para el público italiano. Se había tenido que esforzar mucho para acabarla, aunque seguramente había recibido alguna ayuda por parte de compositores italianos con experiencia; el año anterior, con el Ascanio Alba, no le había ido mejor. Se nota algo de su esfuerzo en las breves posdatas que añade a las cartas de su padre a la madre y a la hermana que quedaron en Salzburgo durante los dos viajes. Prácticamente, él sólo se dirige a la hermana. Sus comunicaciones dan la impresión de que sus energías se han concentrado tan infatigablemente en la labor musical que todo el resto de su vida ha quedado vacía. No sabe qué contarles a los de casa porque en realidad no ha vivido ninguna experiencia.

69. Carta del 5 de diciembre de 1772: I, p. 465.

Y como no tiene nada que decir, se inventa historias curiosas, una especie de chistes sin gracia,[70] que adquieren importancia en la misma época en que nace su predilección por las palabras groseras de contenido fecal que utiliza con intenciones humorísticas. El muchacho de catorce años había disfrutado de la vida en Italia, especialmente en Nápoles, por lo que se desprende de sus cartas. Pero ahora, uno o dos años más tarde, que ya ha pasado el período latente (y ciertamente también por la búsqueda infructuosa de una colocación que seguramente se dejó sentir más en el hijo a través de la frustración del padre), parece que los conflictos de una fase anterior vuelven a irrumpir. Las historias que cuenta Mozart a su hermana, a falta de otras novedades, son bastante características de un sentimiento semiconsciente del vacío y el absurdo que le acomete. La expresión: «No sé qué decir, el padre ya lo ha dicho todo», habla por sí misma. Esto es un ejemplo de la estancia en Milán en 1771:[71]

70. En inglés se las llama *shaggy stories*.

71. 26 de octubre de 1771: I, p. 446.

Gracias a Dios yo también estoy bien de salud; como ahora mi trabajo ya ha terminado, tengo más tiempo para escribir, sólo que no sé qué, pues papá ya lo ha dicho todo. No sé de ninguna novedad, aparte de que en la lotería ha salido el 35, 59, 60, 61, 62 y que si hubiéramos apostado por esos números, habríamos ganado, pero como no lo hemos hecho, no hemos ganado ni perdido, sino que nos hemos reído de la gente.

El joven Mozart que va creciendo se ríe de la gente que gana o pierde. Este tipo de humor, algo absurdo, que se apodera de él cada vez más, está en estrecha relación con la sensación de pasar por la vida sin poder ganar ni perder, porque no se ha jugado nada.

Una historia de este mismo tipo que también se encuentra en la correspondencia data de un año antes. Explica quizás ese desconsuelo semioculto, una forma curiosa del «en realidad no ocurre nunca nada»:[72]

A propósito, ¿sabes la historia que ha ocurrido aquí? Ahora te la cuento: salíamos hoy de casa del conde Firmian para regresar a la nuestra y cuando llegamos a nuestra callejuela, abrimos la puerta y ¿qué crees que pasó? Pues que entramos. Que vaya bien, mi pequeño pulmón, mil besos, hígado mío, y me despido como siempre, mi estómago, tu hermano que no es digno de ti, Wolfgang. Por favor, por favor, querida hermana mía, que me pica, ráscame.

72. Milán, 18 de diciembre de 1772: II, p. 469. Este texto fue escrito por Mozart de tal forma que a cada línea normal le sigue una puesta del revés. También hay en la carta un dibujo que, por lo que se puede interpretar, representa un corazón en llamas y humeante, quizá con la orden de volar hasta casa junto a su hermana.

En esa época se acentuó en Mozart la tendencia a hacer el payaso. Su hermana Nannerl le llama «Hanswurst» [72 bis] con frecuencia en sus cartas guasonas, llenas de cariño, que se intercambiaban durante su juventud cuando no estaban juntos. Él mismo se denomina «bufón» o incluso «pobre diablo». De hecho, Mozart no encaja mal en la imagen del payaso, el clásico *bajazzo* que hace reír al público mientras a él le duele el alma porque su mujer no le quiere a él sino a otro. En realidad, estaba emparentado con Petruschka, a quien el moro le secuestra la amada, una especie de *pierrot lunaire*.

30. Cuando uno intenta hacerse una imagen de Mozart, se encuentra en seguida con diversas contradicciones de su personalidad. Es el creador de una música que en su género es sublime, pura e inmaculada. Tiene un carácter eminentemente catártico y parece que se eleva por encima de cualquier rasgo animal del ser humano. Evidentemente pone de manifiesto una gran capacidad de sublimación. Pero Mozart también fue capaz de hacer al mismo tiempo unas bromas que suenan terriblemente groseras a oídos de las generaciones posteriores. Se refieren, por lo que se puede apreciar, exclusivamente a las mujeres con las que compartía el lecho o lo quería compartir; son de índole sexual y representan en general una ruptura lasciva de los tabúes verbales que tienen que ver con la zona anal y ocasionalmente también con la oral. En las cartas de Mozart se encuentran muchos ejemplos de ello; en este sentido son

72 bis. Personaje gracioso, algo tonto, de las comedias alemanas. *(N. del T.)*

especialmente famosas, o tristemente célebres, las «cartas a Bäsle», escritas por un Mozart de veinte o veintiún años[73] y que todavía son, en cualquier caso, producto de su pubertad tardía (si así se la quiere llamar). Aunque es cierto que no hacía el payaso únicamente en sus cartas.

Algunas nuevas biografías entienden la tendencia de Mozart a las bromas de referencia anal, que hace sobre todo, aunque no exclusivamente, durante un determinado período de su vida, directamente como característica personal anómala. Con ello se comete una injusticia. Hoy en día estas payasadas están mal vistas entre personas bien educadas y hieren su sensibilidad. Sin embargo, en el caso de Mozart, quien las entienda como extravíos puramente individuales juzga el comportamiento y la sensibilidad de una persona de una época anterior como si se tratara de un contemporáneo y desconoce que en ese otro tiempo existían otras conductas de comportamiento.

En una carta del 4 de noviembre de 1777 a su padre, Mozart añade en el sobre la siguiente posdata relacionada con la producción de platos para el llamado «tiro al plato»:[74]

Gilowski Katherl, señora; Gerlisch, señor; Von Heffner, señora; V. Heffner, señor; Geschwender, señor; Sandner, señor; y todos los demás que han muerto. Los platos, si no es ya demasiado tarde, me gustaría que fueran así. Una persona pequeña con escaso pelo se inclina y muestra el culo al aire. De su boca salen las siguientes palabras: *que les aproveche la comida.* Al otro le pintan botas, espuelas, un abrigo rojo y una bella peluca a la moda; es de mediana estatura. En la escena que se representa está lamiéndole el culo al otro. De su boca salen las siguientes palabras: *esto hay que pasarlo por alto.* Pero ¡por favor! Si no puede ser esta vez, ya será en otra ocasión.

Estas frases muestran ciertamente hacia dónde se dirigen las fantasías de Mozart. Pero que el hijo pueda dar una indicación de este tipo a su padre sin rastro alguno de turbación y pueda pedirle que encargue los correspondientes blancos para el tiro, probablemente público, revela al mismo tiempo la gran libertad que había en su círculo de relaciones respecto a las fantasías coprofílicas. Tenían que permanecer mucho menos ocultas del ámbito público que en las sociedades industriales del siglo xx, por lo que tampoco había que expulsarlas de la conciencia de la misma manera.

Sin duda, las estructuras individuales de su personalidad también eran corresponsables del uso casi obligado de expresiones y metáforas de índole anal (y en algunas ocasiones oral). Se puede suponer que durante la pubertad, en él volvieran a la superficie los conflictos infantiles que, en parte, tenían una relación con la educación higiénica del niño pequeño. Quizá se expresen aquí también ataques al padre que no habían tenido posibilidad alguna de comunicarse directamente durante largo tiempo e incluso, en un sentido más amplio, ataques contra el orden establecido en general.

73. Como es conocido, Stefan Zweig, que poseía la mayoría de estas cartas, publicó una de ellas en una edición privada muy cuidadosa. Envió un ejemplar de la edición a Freud señalándole el curioso «infantilismo» de su autor. *Véase* Hildesheimer: *Mozart*, *op. cit.*, p. 118.

74. II, p. 103.

Que los ataques contra la clase dominante de su época estaban presentes en la conducta de Mozart y que éstos configuraban un aspecto bastante determinante de la estructura de su personalidad, se puede observar a lo largo de toda su trayectoria vital posterior. Sólo hay que pensar en su orgullo, en su repugnancia por el «arrastrarse» que menciona en sus cartas el padre. También su firme negativa a llevar el título nobiliario otorgado por el papa y a presentarse como «caballero de Mozart» como hacía Gluck, que se hizo llamar en vida «caballero de Gluck» por una distinción papal menor, son un síntoma de esa falta de identificación con el estamento aristocrático-cortesano. Es cierto que esta negativa era ambivalente. Acompañaba, tal como se ha ilustrado anteriormente, a una fuerte necesidad de ser reconocido en los círculos aristocrático-cortesanos y de ser aceptado como un igual, naturalmente por su producción musical y no por un título. Y como este reconocimiento se le negó ya durante sus primeros esfuerzos por conseguir una colocación, se desarrollaron en Mozart con toda seguridad una serie de sentimientos negativos muy marcados contra la sociedad dominante. No sería extraño que en su apego a las referencias verbales de las funciones animales se llegaran a manifestar tales agresiones reprimidas. En el contexto general del transcurso de su vida sería muy comprensible.

Pero una vez se ha dicho todo esto, hay que añadir de inmediato que el juicio sobre la coprofilia verbal de Mozart anda necesariamente desencaminado, si se le aplican las reglas civilizatorias de la situación actual y con ello se contempla involuntariamente el propio canon de sensibilidad como un canon universal permanente de toda la humanidad. Para ser justo, se necesita una idea clara del proceso de la civilización, en cuyo curso se transforma de una manera específica el canon social de comportamiento y de sensibilidad. En la sociedad de Mozart, en la fase del proceso social de civilización en el que vivió, el tabú del empleo de palabras chocantes, como las que se encuentran en sus cartas, no era ni mucho menos tan terrible ni duro entre el círculo de sus relaciones como lo es en nuestros días. Las alusiones directas a las funciones de secreción anal del ser humano formaban parte de los divertimentos normales de la vida social entre la gente joven con la que trataba; y probablemente también entre los mayores. No estaban prohibidas en absoluto, en todo caso tan levemente reprimidas que la transgresión en común del tabú verbal deparaba gran diversión a chicos y chicas y daba pie a bromas y sonrisas.

Dos ejemplos más pueden aclarar mejor la diferencia entre las costumbres de entonces y las de ahora. Entre los conocidos más apreciados por la familia Mozart estaba una amiga de la hermana de Wolfgang, llamada Rosalie Joly. Era la hija del maestro confitero del príncipe, el pastelero de la corte del arzobispo, y servía como doncella de cámara en la casa del conde Arco; Leopold Mozart la menciona en una carta del 13 de agosto de 1763 como la «doncella Rosalia Joli, la criadita [literalmente: la "gatita de cámara"] de su excelencia la condesa de Arco».[75] Ella y el joven Mozart eran buenos amigos. Se escribían, componiendo poemas de circunstancias. Uno de estos

75. I, p. 87.

poemas que Rosalie Joly escribió para el día del santo de Mozart y que añadió a la carta del 23 de octubre de 1777 del padre a su mujer, permite hacernos una idea del modelo de sensibilidad en el círculo de amistades de la familia Mozart, por lo menos entre la gente joven, aunque en cualquier caso sin esconderse ante la generación mayor.[76]

Mi querido amigo Wolfgang, de tu santo hoy es el día
por eso a ti, el mejor de los chicos, te desearía
que tengas todo lo que desees y que merezcan tus trabajos,
feliz has de ser toda tu vida, que no te coman los escarabajos,
la suerte que hasta ahora siempre el culo te ha enseñado
te sea ahora, que estás lejos, doblemente otorgada,
esto te lo deseo de todo corazón, lo juro por mi alma,
y de ser posible te la daría en lugar de deseártela en una carta dile a tu madre a quien tanto venero,
que la querré siempre y que a menudo vería anhelo,
que conmigo su amistad tanto tiempo mantenga
como el culo por la mitad dividido lo tenga
salud, querido amigo, con alegrías y divertidos enredos
y de vez en cuando escribe también un pequeño dueto con pedos.

ROSALIE JOLY

Esta alusión a la constitución física de la madre de Mozart y a un pequeño dueto de ventosidades puede ser especialmente hiriente desde el punto de vista del canon de la sensibilidad actual. Pero aquí se expresa evidentemente sin la menor sensación de estar transgrediendo un tabú. Es una broma que le sale del alma sin represión alguna.

Otro pasaje de una posdata de Mozart a una carta de su madre a su padre del 14 de noviembre de 1777 evidencia hasta qué punto las «cochinadas» verbales eran un elemento del trato común entre jóvenes y también entre mayores:[77]

Yo, Johannes Chrisostomus Amadeus Wolfgang Sigismundus Mozart me declaro culpable de que ayer y anteayer, y también en varias ocasiones, no llegué a casa hasta las 12 de la noche; y de que desde las diez hasta la hora citada estuve en casa de Canabich, en presencia y compañía de Canabich, su esposa e hija, los señores *tesorero Raam y Lang*, con frecuencia y sin dificultad, con una gran facilidad he estado haciendo rimas; todas ellas de cochinadas, es decir, de mierda, cagar y lamer el culo, pero sólo de pensamiento, palabra y... no de obra. Pero yo no me habría comportado tan impíamente si la instigadora, es decir, la llamada Lisel [Elisabeth Canabich] no me hubiera animado y azuzado tanto a ello; y he de reconocer que me divertí extremadamente haciéndolo. Yo confieso todos estos mis pecados y me condeno sinceramente y en la esperanza de poder confesarlos con más frecuencia procedo con energía a mejorar cada vez más mi vida pecadora ya empezada; para ello, pido la dispensa santa, si puede ser fácilmente; si no, me da lo mismo, porque el juego continuará en todo caso...

De joven, Mozart sabía perfectamente dónde se toleraban tales bromas y dónde no; sabía que se permitían e incluso

76. II, p. 80.

77. II, p. 123 y s.

se valoraban entre los servidores burgueses de la corte de posición más baja, grupo al que pertenecían los músicos, y aun así sólo entre los conocidos más apreciados y que en los círculos más elevados estaban totalmente fuera de lugar.[78] Como ya he mencionado, desde su infancia, Mozart se movía en dos mundos sociales: en el círculo de relaciones no cortesanas de sus padres a quienes se podría denominar con nuestra terminología algo inadecuada como «pequeñoburgueses», y entre los aristócratas cortesanos que sentían su superioridad de poder todavía bien asegurada en territorio alemán e italiano en la época en que vivió Mozart, a pesar de los primeros relampagueos y la descarga lejana de la primera gran tormenta que supuso la Revolución Francesa.

También se hizo notar la escisión de su existencia social en la estructura de su personalidad. Toda la actividad musical de Mozart, la totalidad de su formación de virtuoso y compositor, llevaba el sello del canon musical de las sociedades cortesanas hegemónicas de Europa. Sus creaciones estaban en buena parte caracterizadas por la sintonía con los círculos aristocrático-cortesanos y eso no sólo por la concordancia consciente y arbitraria de sus obras con el emperador, los reyes y otros señores de elevada posición que eran sus clientes, sino en gran medida también por la armonización buscada por su conciencia artística con respecto a esa tradición musical. Ese vínculo

78. En otro lugar he analizado esta diferencia como un desnivel entre el formalismo y la informalidad: véase Norbert Elias, *Studien über die Deutschen. Machtkämpfe und Habitusentwicklung im 19. und 20. Jahrhundert*, ed. por Michael Schröter. Frankfurt a. M., 1989, pp. 38-44.

con su conciencia le ofrecía un espacio satisfactorio para desarrollar de forma totalmente personal la tradición cortesana, sin que llegara a transgredir nunca los límites de su canon. Pero en muchos casos los llevó con su fantasía individual mucho más allá del entendimiento del público aristocrático-cortesano.

Al mismo tiempo, por la estructura de su personalidad, especialmente en lo que respecta a sus formas de conducta, siguió siendo, ante todo, una persona de los círculos «pequeñoburgueses» —este término, no en el sentido que le damos ahora, sino en el de la época de Mozart—, donde uno acogía al prójimo con afecto o lo rechazaba con mayor franqueza. La conducta no cortesana en sus apariciones públicas estaba en relación paradójica con su obra. Y con toda seguridad esta paradoja contribuyó notablemente a su fracaso social, al igual que a la marcha triunfal póstuma de su música.

31. Es fácil imaginarse que las relaciones de Mozart con las mujeres estuvieron marcadas de forma decisiva por esta existencia en dos mundos sociales. Por un lado, vivió en estrecho contacto con mujeres como su madre, su hermana y las amigas de ésta, para quienes las bromas soeces y manifiestas, sin duda estaban permitidas—dentro de unos límites—y que se contaban entre los juegos eróticos normales de la juventud. Los límites eran estrictos. Es poco probable que en el círculo de amistades de Mozart emergieran a la superficie pensamientos como el de experiencias prematrimoniales, por no hablar de la práctica. Cuando se casó su hermana, Mozart le envió para su boda un breve poema muy serio en el que le decía con toda fran-

queza:[79] «Ahora vas a vivir gran parte de lo que hasta el momento se te había ocultado en gran medida. Es posible que no siempre vaya todo sobre ruedas. Los hombres son a veces furiosos. Pero piensa que ellos mandan de día y las mujeres de noche».

Además, Mozart había tenido contacto desde pequeño con mujeres de otro tipo, con los miembros femeninos de la nobleza cortesana. Se impone la cuestión de qué curso habría seguido su evolución si una de las experimentadas damas cortesanas se hubiera interesado por el muchacho adolescente o por el hombre joven y hubiera entablado con él una relación de la clase que nunca llegó a tener; que este tipo de uniones eran bastante habituales lo demuestra el caso de Rousseau. Pero Mozart tenía en su contra la doble vigilancia, la de su padre y la de su conciencia. Era y siempre siguió siendo muy sensible hacia todo aquello que se podría definir como el aura de la feminidad. Se cuenta que se enamoró de cada una de sus alumnas.[80] Muchas de ellas, si no la mayoría, pertenecían a los círculos de la nobleza, especialmente en la época de Viena. Eran inaccesibles para él. Sus anhelos, sus deseos con respecto a ellas, seguramente se orientaron hacia lo que llamamos «erótico». Soñaba con ellas y no es muy improbable que un vestigio de su elegancia y su encanto se introdujera a veces en su música como un eco de su tristeza ante su inaccesibilidad y de su rebeldía frente a su destino.

En el trato con mujeres de su propia clase, antes de su

79. Carta del 18 de agosto de 1784: II, p. 321.
80. *Véase* Hildesheimer: *Mozart*, *op. cit.*, p. 287.

matrimonio, a veces —quizá no con mucha frecuencia— surgían ocasiones para una relación, en la cual el aspecto sexual predominaba frente al erótico, incluso imponiéndose del todo. Algo de estos papeles tan diferenciados de ambos tipos de mujeres en la vida de Mozart se puede reconocer en las cartas que escribió a integrantes de uno y otro tipo. He escogido como ejemplos una carta a Aloisia Weber, la hermana de su futura esposa que más tarde llegó a ser una célebre cantante de ópera, y otra dirigida a su prima, que presumiblemente fue su primera amante:[81]

Mi queridísima amiga: espero que disfrute de la mejor salud, le ruego que la cuide constantemente porque es lo mejor que tenemos en este mundo. Yo mismo me encuentro bien, gracias a Dios, por lo que respecta a la salud, por eso no tengo preocupación alguna; pero mi corazón está inquieto y lo seguirá estando hasta que tenga la satisfacción de estar seguro de que se le hará justicia a su arte. Aunque mi felicidad será absoluta el día en que tenga el sumo placer de volverla a ver y que pueda estrecharla entre mis brazos de todo corazón. Eso es todo lo que puedo soñar y anhelar y en ese deseo encuentro mi único consuelo y mi paz...

81. En este pasaje se interrumpe el manuscrito, las dos cartas siguientes que se citan pertenecen a una recopilación de fotocopias y transcripciones de la correspondencia de Mozart que el propio Elias se hizo. En ella no hay otra carta a Aloisia Weber. En el conjunto de las cartas a «Bäsle» hay también copiada una carta del 13 de noviembre de 1777, pero la del 23 de diciembre de 1778 está en varios ejemplares. Los correspondientes fragmentos han sido escogidos por el editor. *(N. del E.)*

Adiós, querida amiga, estoy terriblemente desasosegado por su carta, por favor no me haga esperarla demasiado ni ansiarla durante largo tiempo. Espero saber pronto de usted, le beso las manos, la abrazo de todo corazón y quedo de usted para siempre su verdadero y leal amigo

Con muchísimas prisas... le escribo y le doy la noticia de que mañana parto para Munich; mi querida prima, no se asuste como los conejitos. Le aseguro que me gustaría mucho estar en Augsburgo, sólo que el señor Reichs, el prelado, no me deja ir... Quizá vaya en una escapada de Munich a Augsburgo; pero no es muy seguro; si a usted le da tanto gusto verme como a mí de verla a usted, venga a Munich, a esa digna ciudad; procure estar allí antes de año nuevo... Espero que venga seguro, de lo contrario será una mierda; entonces le haré los cumplidos en propia persona, le besuqueаré el culo, besaré sus manos, dispararé salvas por el ano, la contemplaré por delante y por detrás y si le debo algo se lo pagaré todo hasta el último clavo y haré sonar un pedo valiente y quizá dejaré caer algo por el mismo lugar. Y ahora adiós mi ángel, mi corazón.

La espero con el corazón doliente.

Escríbame en seguida a Munich *poste restante*...

Votre sincère... W. A.[83]

82. 30 de julio de 1778: II, p. 421; en italiano en el original.

83. 23 de diciembre de 1778: II, p. 534 y s.

LA REBELIÓN DE MOZART

De Salzburgo a Viena

1. En mayo de 1781, la tensión entre Mozart, el joven músico descontento, y su no menos enojado patrón y señor, el conde Colloredo, arzobispo de Salzburgo, se convirtió en un conflicto público. Desde el principio había sido una relación difícil y el choque era irremediable. Ya en sus años de juventud, Mozart se había hecho un nombre como virtuoso y compositor gracias a su inusual talento entre la aristocracia amante de la música de las cortes europeas. Pero en el propio Salzburgo tenía una posición que formalmente no se diferenciaba mucho de la de un cocinero o de un ayudante de cámara. Así que, en su tierra natal, en el pequeño Estado absolutista que gobernaba el conde Colloredo, Mozart era un caso anómalo.

Después del intento infructuoso de buscar una colocación en otras cortes, volvió al servicio de la corte de Salzburgo, puesto que a fin de cuentas no le quedaba otra alternativa. Tuvo suerte. El anterior organista de la corte acababa de morir, así que había una vacante. Mozart, o con toda probabilidad su padre en su lugar, solicitó el puesto de inmediato; en el estilo de la época (que revela con toda

claridad un enorme desnivel de poder en la sociedad del siglo XVIII) se había recomendado al arzobispo «por toda su más elevada benevolencia y gracia en la más humilde sumisión».[1] El propio arzobispo debía de ser muy consciente de las ventajas que reportaría para su fama el que una celebridad de origen salzburgués sirviera en su corte. Por consiguiente dispuso por decreto el 17 de enero de 1779 que el puesto de organista de la corte fuera para el joven y le concedió el mismo sueldo de 450 guldens que había recibido su antecesor, un padre de familia ya anciano.

Para un joven músico este sueldo no estaba del todo mal según los criterios de entonces y ciertamente, desde el punto de vista del arzobispo, era bastante generoso. Pero el decreto por el que se le otorgaba el cargo disponía, en el acostumbrado lenguaje ritual, que el nuevo organista, exactamente como el anterior, tenía que cumplir todas las obligaciones del cargo tanto en la orquesta y en la catedral como en la misma corte con diligencia y sin réplicas, además de las composiciones que tenía que librar en su momento para el uso sacro o el cortesano. Según la costumbre, entre estas obligaciones estaba también la de servir como ayuda de cámara, por lo que se exigía que Mozart se presentara cada día en la corte. Su predecesor había realizado estos servicios de cámara sin quejarse cuando el príncipe se lo exigía, como si fuera algo natural en esa época, y por tanto ineludible. Mozart no lo hizo y más tarde dijo que él no había tenido conocimiento de tales obligaciones y que sólo se le había indicado algunas veces que tenía que aparecer regularmente por la corte. Alegó que efectivamente sólo había acudido cuando se le había llamado expresamente. Su negligencia en este aspecto fue uno de los principales motivos por los que el arzobispo estuvo descontento de sus servicios.[2]

Además, una vez estuvo de nuevo en su puesto, Mozart se ausentaba de Salzburgo, a veces durante semanas. En otoño de 1780 solicitó licencia obedientemente porque la corte bávara le había pedido una nueva *opera seria* para las festividades del carnaval de 1781. Mozart necesitaba el permiso para escribir a toda prisa la ópera y ensayarla en Munich con los cantantes. El libreto *Idomeneo, Rè di Creta*—, que debía escribirlo igualmente un salzburgués, se le había impuesto desde Munich. (Aunque él se tomó la libertad de cambiar el libreto aquí y allá, se reconoce todavía lo artesanal que era todo el procedimiento: el príncipe elector de Baviera daba al compositor no sólo el encargo, sino que también determinaba el tema y el texto y esperaba algo nuevo dentro de su propio gusto.) Para tal finalidad, el arzobispo de Salzburgo difícilmente podía negarle el permiso. Habría sido visto como una descortesía hacia la corte bávara a lo que no se quiso arriesgar el

1. *Mozart. Die Dokumente seines Lebens*, *op. cit.*, p. 163.

2. Carta de Mozart a su padre del 12 de mayo de 1781 (III, p. 113): «Sólo quiero — sin tener que mostrar excesivo celo, pues más querida me es mi salud y mi vida, y ya me es bastante penoso estar obligado a ello—, sólo quiero poner aquí el principal reproche que se me hace sobre mis servicios. No sabía yo que fuera ayudante de cámara, y eso me ha hundido. Debiera haber malgastado un par de horas cada mañana en la antecámara. Es cierto que se me dijo con frecuencia que tenía que dejarme ver, pero nunca pude recordar que esto era mi servicio obligado y sólo acudí puntualmente cuando el arzobispo me hacía llamar».

conde Colloredo, de rango inferior. Así que calló y concedió un permiso de seis semanas sin decir nada por mucho que por dentro se irritara, pues a fin de cuentas era él quien pagaba a Mozart. Tal como se ha dicho, una mala relación.

Mozart, por su parte, era un joven orgulloso que conocía su valor; tenía que forzarse a mostrar una actitud sumisa que, en Salzburgo, el príncipe y muchos de los nobles cortesanos, si no todos, exigían de él y que su padre intentó inculcarle. En ese momento (desde principios de noviembre de 1780), sin embargo, se encontraba en Munich y trabajaba en su *Idomeneo*. Adoraba este tipo de trabajo; le absorbía por completo. Sobrepasó el permiso y corrió el riesgo. En el fondo le habría importado bien poco que el arzobispo lo hubiera despedido. En la corte bávara los grandes señores le trataban como a un igual, por lo menos superficialmente. Con frecuencia tomó esta actitud como moneda contante y sonante y seguramente la entendió como un signo de que tras el éxito de su ópera tenía asegurado un puesto si no en Munich, en cualquier otro lugar. Estaba harto de Salzburgo. Al exceder el permiso, estaba desafiando al arzobispo. El 16 de diciembre le trazó a su padre un esbozo de la situación desde su perspectiva:[3]

Por cierto, ¿qué tal con el arzobispo? El próximo lunes hará seis semanas que estoy fuera de Salzburgo; usted sabe, querido padre, que sólo por el cariño que siento por usted estoy en..., porque si por mí fuera, Dios mío, antes de haberme marchado me habría limpiado el culo con el último *decreto*, pues, por mi honor, no es Salzburgo, sino el príncipe y la orgullosa nobleza, lo que me resulta cada vez más difícil de soportar, por ello me encantaría que me hiciera escribir que ya no me necesita. Además, con la protección de la que gozo aquí no tendría que temer nada ni en el presente ni en el futuro, a excepción de la muerte que nadie puede prever, pero a un hombre soltero con talento aquí no le harían daño alguno; pero por amor hacia usted lo que sea. Dentro de todo, me resultaría mucho más soportable si pudiera irme al menos por unos días para tener un respiro. Usted sabe lo difícil que ha sido poder irme esta vez; si no hubiera sido por una causa mayor, habría sido imposible. Es para llorar de rabia ...

3. III, p. 60 y s.

En realidad, Mozart no tenía grandes posibilidades de encontrar un lugar en la corte bávara. Era terco por lo que se refiere a su música. A veces se oponía a las decisiones incluso del influyente director del teatro. Los grandes señores estaban poco acostumbrados a que les contradijeran sus subordinados y todavía menos un hombre tan joven. Cuando algo no era de su gusto en una ópera, lo decían y esperaban el cambio correspondiente. A sus ojos no había duda alguna de que las personas de su mismo rango, que se encargaban del teatro, eran mejores jueces del buen gusto que un músico burgués. Pero en cuestiones de música, Mozart a menudo no permitía intromisiones. Era joven, tenía muchas ilusiones y no conocía el mundo. Así que le dejaban hacer. A fin de cuentas no era tan importante. Pero para alguien que buscaba una colocación duradera, esta persistencia en su propia concepción de la música no era muy recomendable.

Así que siguió un tiempo en Munich a pesar de que su

permiso había acabado y esta vez su padre estaba totalmente de su parte. A él le contrariaba Salzburgo tanto como a su hijo; sólo que no se atrevía a mostrarlo y tampoco podía permitírselo. A su hijo le escribió[4] que ya habían llegado a Salzburgo los elogios de su nueva ópera, de la que incluso se habían escuchado algunos fragmentos antes del estreno. También le dijo respecto a la infracción del permiso, que sencillamente se haría el tonto. Si se le preguntaba en la corte respondería que había entendido que el permiso se refería a que Mozart podía permanecer en Munich seis semanas tras acabar la composición, pues le necesitaban para los ensayos y todas las preparaciones del estreno. ¿O acaso vuestra principesca merced es de la opinión de que una ópera semejante se puede componer, escribir y ensayar en seis semanas? Leopold Mozart sabía perfectamente que el arzobispo estaba atado de pies y manos. Ordenar que Mozart volviera a Salzburgo o incluso despedirlo mientras trabajaba por orden del príncipe elector bávaro en una ópera para su deleite durante el carnaval, hubiera sido una afrenta contra este último. Pero quizás el padre no contaba con la posibilidad de que el arzobispo, aunque estuviera inmovilizado temporalmente, se fuera enojando cada vez más por la ausencia de su servidor. A Mozart le importaba su ópera (y las perspectivas de futuro esperanzadoras que creía que le estaban prometiendo), al arzobispo en cambio le importaban las deficiencias del servicio que estaba pagando y la insubordinación de uno de sus súbditos. Se trataba de una clara lucha de poder como las que acontecen a menudo.

4. 25 de diciembre de 1780: III, pp. 69-71.

El 13 de enero de 1781 se ensayó por primera vez el tercer acto del *Idomeneo*. Los conocidos de Salzburgo llegaron a Munich para asistir a la representación de la ópera de Mozart. El 26 de enero llegaron el padre y la hermana. El 27 de enero, el día en que Mozart cumplía veinticinco años, tuvo lugar el ensayo general y el 29 el estreno. Fue un gran éxito. El arzobispo seguía sin dar señales de vida todavía. Estaba ocupado con otras cuestiones, entre ellas, sobre todo, la grave enfermedad de su padre. Viajó a Viena con su cortejo para visitar al enfermo. Desde allí recibió Mozart finalmente el 12 de marzo la orden de partir para reunirse con su señor. Se puso en camino de inmediato y fue alojado, siguiendo las disposiciones del arzobispo, en el palacio de éste. Hubo varias escenas en las que Colloredo le reprendió duramente; quería demostrar al joven de una vez por todas que él era el amo en su casa y le llamó desvergonzado y otras cosas por el estilo.

Sobre lo que sucedió a continuación sólo disponemos del relato de Mozart y es posible que sea parcial. Quizás el arzobispo no fuera persona para tales escenas. Era un señor retraído, algo peculiar, que no podía soportar la visión de la sangre. El padre de Mozart lo había contado en una de las cartas que envió a Munich:[5] Hacía poco, el arzobispo, mientras comía se hizo accidentalmente un corte en el dedo, al manar la sangre, se levantó, hizo un gran esfuerzo por no desmayarse delante de todo el mundo, se fue a la habitación de al lado y se desplomó. Una persona rara. A principios de mayo dispuso, de repente, que

5. 30 de diciembre de 1780: III, p. 75.

Mozart desocupara su alojamiento en el palacio vienés. Mozart encontró habitación en casa de unos viejos conocidos de Mannheim, Cäcile Weber y sus hijas, de las cuales una, Aloisia, fue su primer gran amor, todavía no olvidado. El padre había muerto entretanto y la viuda Weber alquilaba habitaciones.

El 9 de mayo llegó finalmente la ruptura entre Mozart y su señor. El músico cortesano desalojado, apenas acabado de mudar, recibió la orden de llevar con el siguiente correo un paquete urgente a Salzburgo. Mozart, que todavía tenía que cobrar algunas cantidades que se le debían, fue a hablar con el arzobispo y se disculpó por no poder partir tan precipitadamente. Siguiendo el consejo de un ayuda de cámara utilizó la mentira inocente de que la diligencia estaba totalmente llena. El conde Colloredo le dijo, según Mozart, que era el individuo más negligente que conocía, que nadie le había servido tan mal como él; le aconsejó partir sin tardanza hacia Salzburgo tal como se le había dicho, de otro modo le suspendería el sueldo. Mozart permaneció tranquilo, aunque el arzobispo le había tratado de bribón y de pillo. Sólo preguntó si su merced no estaba contento con él. Con ello el conde todavía se enfureció más y le dijo que no quería saber nada más de él. Mozart le tomó la palabra y replicó que estaba de acuerdo, que al día siguiente le presentaría su petición de despido.

Es de suponer que el arzobispo no se lo esperaba. Quería obligar a Mozart a ser obediente, pero casi seguro que no contaba con que su súbdito fuera a volver contra él sus propios argumentos y que por su parte pudiera renunciar a su cargo. Visto desde la perspectiva del arzobispo, la reacción del joven era totalmente insensata; a fin de cuentas había estado viajando por todas partes en busca de una colocación y no había encontrado nada hasta que la corte de Salzburgo con toda su benevolencia le había vuelto a aceptar, incluso con una subida de sueldo. Pero Mozart estaba firmemente decidido a seguir en Viena. El 9 de mayo, inmediatamente después del altercado con el arzobispo y todavía henchido de valor, se sentó en su nuevo domicilio en casa de la señora Weber para contarle por carta a su padre los nuevos acontecimientos. Le escribió cómo le había insultado el conde Colloredo e insistió, jurándolo por el amor que le profesaba a él y su hermana, que Salzburgo había terminado para él.[6]

2. A partir de entonces, todo su pequeño mundo se removió todavía más. El 10 de mayo, Mozart se dirigió a su inmediato superior, el conde Arco, intendente superior de cocina, y le hizo entrega de un escrito formal con la petición de que el arzobispo le concediera el despido. Al mismo tiempo quería reembolsar el dinero que ya había recibido para regresar a Salzburgo. El conde Arco se negó a aceptar ambas peticiones. Probablemente, en connivencia con el arzobispo, intentaba disuadir al joven rebelde de sus propósitos. Mozart no podía dejar su cargo, así se lo dijo, sin recabar la aprobación de su padre, esto era su deber y su obligación. Mozart contestó que él sabía perfectamente cuál era su obligación con respecto a su padre. Para distraerse esa noche fue a la ópera, pero se encontraba todavía terriblemente nervioso, le temblaba el cuerpo y tuvo

6. III, pp. 110-112.

que abandonar el teatro a la mitad del primer acto. También al día siguiente se sintió enfermo; guardó cama y tomó agua de tamarindo para calmarse.

El 12 de mayo Mozart volvió a escribir a su padre y le repitió que estaba absolutamente decidido a abandonar su cargo para siempre. Después de que el arzobispo le había rebajado de esa forma y había mancillado su honor, no le quedaba otra alternativa; lo mejor era que el padre no se manifestara respecto al suceso si tenía algún aprecio por su hijo.[7] Algunas horas después ya se había calmado un poco y le envió una segunda carta. En ella se esforzó en explicar que su decisión era del todo razonable, incluso contemplándola con total frialdad. La grave ofensa que había sufrido sólo era la gota que colmaba el vaso. Salzburgo no le ofrecía otra cosa que estrechez, allí carecía tanto de estímulos como de estimación. En Viena, escribía, ya disponía de una cantidad considerable de buenas y provechosas relaciones. Se le invitaba, se le trataba con todo respeto y encima se le pagaba. El padre no tenía por qué preocuparse, tampoco por su propia posición. Seguramente el arzobispo no podía ser tan mezquino como para arrebatarle el cargo a su padre por el hecho de haber tenido una disputa con el hijo.

Leopold Mozart tenía sus dudas al respecto. De hecho, para él la situación era extremadamente precaria y obraba con gran prudencia, como lo había hecho antes a menudo, aunque de una forma un tanto ambigua. Aun hoy es difícil de determinar si su comportamiento estaba dirigido a cuidar del futuro de su hijo o a preocuparse por el suyo propio. En cualquier caso, insistió en que el honor de su hijo exigía arreglar la cuestión, no en Viena, sino en Salzburgo. Por tanto Mozart tenía que regresar; esto era absolutamente imprescindible si quería salir con dignidad de este caso. Al mismo tiempo sospechaba que el deseo de su hijo de quedarse en Viena se debía principalmente a sus ganas de divertirse. La renovada relación, como subarrendado, con la familia Weber, la recibió con gran desconfianza; no sin razón, como poco después se demostró. Que Mozart se hubiera enamorado perdidamente en Mannheim de una de las hijas de esa familia, le pesaba en el corazón sin poder remediarlo. Sabía que todavía había dos hermanas más, sospechaba lo peor y puso toda su autoridad en juego para llevarse al chico de vuelta a Salzburgo. Pero, al mismo tiempo, temía seguramente que el arzobispo le haría sentir duramente la más mínima apariencia de haber apoyado al hijo en su desobediencia y en su plan de abandonar el servicio. Así que le escribió en el acto una carta al conde Arco en la que le aseguraba que no aprobaba en modo alguno la conducta de su hijo. Al contrario, le había ordenado que regresara de inmediato a Salzburgo. Al hijo le escribió en el mismo sentido y con el mismo tono.

Mozart se sintió muy dolido con la carta de su padre. Pero entonces, puesto que la rebelión contra el arzobispo amenazaba con alcanzar también a la autoridad del padre, se demostró de repente la seguridad y la independencia con la que por aquel entonces ya tomaba sus decisiones. Vio muy claramente que no había posibilidad alguna de realizarse en la estrechez de Salzburgo, ni para él ni para su música. Al contrario de su padre, reconoció

7. III, pp. 112-124. La segunda carta: III, p. 114 y s.

que las miserables fricciones y tensiones en las que se veía complicado en la corte de Salzburgo se repetirían eternamente, al igual que las vejaciones y ajetreos a cuya merced estaba, si era lo suficientemente débil como para regresar.

Lo que no vio con suficiente claridad, sin embargo, al contrario que su padre, fueron las dificultades que se le presentarían tras alejarse de Salzburgo. El conde Arco, a quien tras el primer rechazo entregó una segunda y finalmente una tercera solicitud de despido, en la última ocasión le había mostrado de forma bastante explícita lo que le esperaba a un joven músico que quisiera ganarse la vida en Viena sin una colocación fija. Le dijo a Mozart (que se lo transmitió a su padre en una carta):[8]

> Créame, aquí se deja usted deslumbrar demasiado; la fama de una persona dura aquí [en Viena] poco tiempo. Al principio no se reciben más que elogios, y se gana también mucho, eso es cierto, pero ¿por cuánto tiempo? Al cabo de unos meses los vieneses quieren volver a tener algo nuevo.

Esta conversación tuvo lugar a principios de junio. Como se puede apreciar, la controversia entre Mozart y su señor se alargó durante algún tiempo. El arzobispo no estaba dispuesto a autorizar el despido de su servidor. Mozart, no menos tozudo, entregó una solicitud tras otra, en forma de instancias a través del intendente mayor de cocina. Presumiblemente el conde Arco se negó a seguir tramitándolas. Para hacer entrar en razón al joven, llegó a contarle

8. 2 de junio de 1781: III, p. 124.

que él mismo había tenido que encajar con frecuencia las malas palabras del arzobispo. Mozart replicó encogiéndose de hombros: «Tendrá usted sus motivos para soportarlo. Yo tengo los míos para no hacerlo».[9]

Pero el tira y afloja todavía no había llegado a su fin y la petición de Mozart seguía sin ser aceptada. La sociedad vienesa aplaudía una historia tan entretenida. Simpatizantes de ambos bandos intercambiaban argumentos. El arzobispo llamó a Mozart «arrogante»; Mozart replicó que si se le trataba con arrogancia, lógicamente también él se volvía arrogante. La decisión se tomó unos días más tarde, hacia el 8 o el 9 de junio de 1781. Mozart se dirigió de nuevo al conde Arco. Cuando insistió de repente en la concesión de su solicitud de dejar el servicio del arzobispo, el conde perdió finalmente la paciencia y echó al tozudo joven de un puntapié.

Mozart estaba furioso. Y al mismo tiempo, sentía evidentemente una cierta satisfacción por haber llegado tan lejos. Ahora podía afirmar, con toda la razón, que la corte de Salzburgo le había dado el despido. Ahora tenía la oportunidad de quedarse en Viena. Puede ser que creyera que un puntapié no era un precio tan alto. Pero, naturalmente, la afrenta repetida del arzobispo y sus cortesanos nobles había supuesto una dura prueba para la capacidad de autocontrol del orgulloso joven.

3. A lo largo de su carrera de niño prodigio, Mozart había desarrollado comprensiblemente un sentido muy fuerte de su propio valor y de su tarea como compositor y vir-

9. *Ibid.*

tuoso.[10] Éste prácticamente no cuadraba con su posición social de súbdito y servidor. Se puede inferir que para él fue absolutamente imposible doblegarse y volver a Salzburgo como un perro apaleado. Allí habría perdido la salud y la tranquilidad de espíritu, dijo en su primera carta del 12 de mayo de 1781. Incluso aunque tuviera que mendigar, se habría ido tras esa afrenta, «pues, ¿quién puede dejarse atemorizar?».[11] Sólo que la gran mayoría de los súbditos de Salzburgo no tenían ninguna elección en este sentido. Como cualquier «genio», Mozart era una excepción en su sociedad, un ser anómalo y un poco rebelde en su comportamiento.

De todas formas, en el momento de la ruptura ya tenía una idea del esfuerzo que comportaría vivir en Viena sin una colocación. Pero nunca cesó en su esperanza de que el emperador (o en todo caso un rey de rango parecido) acabaría premiando tarde o temprano un talento como el suyo, tomándolo a su servicio permanentemente, y en su interior poseía la certeza de la persona que cree en sí misma y creía que entretanto encontraría los medios y las vías para mantenerse a flote. A sus veinticinco años se había ganado inequívocamente la facultad de decidir el camino que le parecía más lleno de sentido a juzgar por sus necesidades y sus dones. Y tuvo la fuerza de llevar a cabo su decisión aun en contra de todo el mundo, incluso de su padre.

Lo seguro que estaba de sí mismo se revela en cada una de las líneas de aquella carta dirigida a su padre que, al igual que en el pasado, intentó impedir con todos los esfuerzos de su inteligente retórica un paso que él entendía como un error irreparable. Es evidente que Leopold Mozart reprochó a su hijo haber olvidado sus deberes con respecto al príncipe y a su padre. Pero el joven se le iba de las manos. La clara agudeza de la negativa de Mozart hacia su padre no era en modo alguno inferior a la agudeza de la argumentación paterna; era quizá todavía más efectiva porque exteriormente no dañaba las normas tradicionales de la relación padre-hijo. A la alusión admonitoria sobre los deberes filiales, Mozart contrapuso el recuerdo de los deberes paternos. Así, por ejemplo, le escribió el 19 de mayo de 1781:[12]

> ... todavía no he podido reponerme de mi asombro, ni podré nunca, si continúa usted pensando y escribiendo así. ¡He de confesarle que no reconozco a mi padre en un solo trazo de su carta! Sin duda es un padre, pero no el mejor, el más afectuoso, el padre que se preocupa por su honor y por el de sus hijos, en una palabra, no mi padre.

10. Su juventud dificultó el reconocimiento de ese valor en repetidas ocasiones. Mozart le cuenta a su padre en una carta del 31 de octubre de 1777 su primera visita a una audición de la orquesta de Mannheim (II, p. 94): «... no puedo reprimir la risa cuando me presentan a la gente. Algunos que me conocían por mi fama han sido muy corteses y llenos de consideración. Otros, sin embargo, que no sabían nada de mí, me han mirado con los ojos bien abiertos, pero desde luego sonriendo, pues creen que yo, porque soy pequeño y joven, no puedo albergar algo grande y maduro en mi interior; pronto se enterarán».

11. 12 de mayo de 1781 (segunda carta): III, p. 115.

12. III, p. 117 y s.

Con su decisión, Mozart había evocado el riesgo de que su padre pudiera perder su cargo en la corte de Salzburgo. Aplacó su inquietud. Pero tal como era su naturaleza, también aquí dejó volar su fantasía. Así, por ejemplo, le explicó que en caso de que ocurriera lo peor, tanto él como su hermana deberían trasladarse a su casa en Viena; que él conseguiría hacerse cargo de todos.[13] Hay que reconocer la dimensión de su dilema: hasta ese momento la familia Mozart siempre había luchado unida por su supervivencia. El padre siempre había estado incondicionalmente de parte de su hijo y, con ello, desde luego también de su parte. Y el hijo estaba unido a su padre en lo más profundo. La intensidad de las cartas que le escribió en aquella época son una prueba de la fuerza de su vínculo, por mucho que su amor pudiera estar entremezclado de animosidad. Pero Leopold Mozart no podía ocultar que su hijo estaba a punto de romper la unidad de supervivencia de la familia y, a pesar de toda protesta en contra, de tomar su propio camino. Él vio con mayor precisión lo reducida que era la posibilidad de que Mozart pudiera ganarse el sustento sin un cargo fijo, por no mencionar ni remotamente la posibilidad de alimentar además a su padre y a su hermana. Él sólo sabía que su hijo iba a jugárselo todo a una carta, todo aquello por lo que él había trabajado tanto tiempo.

La separación de Mozart de su padre fue un hecho sorprendente, si se observa con mayor detenimiento. Ocuparse un poco de este aspecto de su proceso de maduración, de su proceso civilizador personal es inevitable

13. 19 de mayo de 1781: III, p. 119.

si uno quiere poner en claro para sí y los demás que la evolución de un artista es la evolución de una persona. Los especialistas en música pueden entender mucho de música y poco de seres humanos y, así, construir un títere-artista autónomo, un «genio» que se ha desarrollado de forma inmanente. Pero de esta manera se favorece una concepción falsa de la música.

Durante casi veinte años, Mozart había vivido estrechamente unido a su padre. A lo largo de todo ese tiempo, su padre le había guiado. Había sido su maestro, su agente, su amigo, su médico, su guía de viajes y el intermediario de sus relaciones con otras personas durante gran parte de esta fase tan decisiva de su vida. A veces se habla de los rasgos infantiles que Mozart conservó hasta su muerte. De hecho, los tenía. Tampoco es de extrañar teniendo en cuenta la duradera dependencia de su padre que, en el fondo, limitó a la actividad musical y compositora su oportunidad de independizarse.

Mozart fue un agudo observador de lo que ocurría en torno suyo, de los detalles y las pequeñas cosas; pero su capacidad de comprensión de la realidad era restringida, se veía considerablemente mermada por sus deseos y sus fantasías. Cuando llegaba a una nueva corte durante uno de sus viajes, si el príncipe le dirigía palabras llenas de cordialidad o una de sus obras era acogida con grandes aplausos, en seguida tenía la certeza absoluta de que su sueño de conseguir un cargo estable y digno estaba a punto de hacerse realidad. Así fue durante toda su vida. Sólo muy tardíamente, bajo el peso creciente de sus deudas, tenía una conciencia más clara de que esta esperanza podía ser vana y por eso el choque con la realidad contribuyó tanto

a su desmoronamiento. Pero su indiferencia e incapacidad en el manejo de las cuestiones económicas fue seguramente un vestigio de su infancia, durante la cual su padre, muy hábil para el comercio, había solventado por él todos estos problemas. Posiblemente a ello se debe también la espontaneidad con que convertía sus fantasías en acordes, sus sentimientos en música, es decir, la riqueza de sus ocurrencias musicales. ¿Y quién habría deseado que esta espontaneidad de los primeros años hubiera cedido ante la falta de espontaneidad propia de los adultos de su entorno social?[14]

Pero cuando se habla de los rasgos «infantiles» de Mozart, se olvida fácilmente lo adulto que era por otro lado. Una prueba de ello es la firmeza con que llevó adelante su rebelión personal contra el señor al servicio del cual estaba y en cuyos dominios vivía, como también lo es, y no en menor medida, la rebelión contra su padre, que seguramente le resultó mucho más difícil de llevar a cabo. La crisis de esta separación, el signo del proceso de maduración de Mozart puede parecer de lo más normal en el sentido de las experiencias cíclicas vitales. Pero, precisamente esta separación del padre, desde el punto de vista de la profundidad y la duración del vínculo previo, es sorprendente. Da pruebas de una fortaleza de carácter que sorprende en vistas de su educación.

También se puede entresacar de sus cartas que Mozart dependía mucho de saber que su padre estaba de su lado. El paso que había dado orientaba todo su futuro en una nueva dirección, y era muy consciente de ello. Y él lo había hecho sin recabar el consejo de su padre. Esto era algo nuevo en su vida. Había actuado impulsivamente y al mismo tiempo tenía claro que tenía que proceder así y no de otra manera.

14. Sin embargo, que sus fantasías y los sentimientos, y las pasiones que los alimentaban, no se le escaparan, que expresara su dinámica en formas tonales espontáneamente y sin deterioros y que pudiera ponerles freno, es un indicio de su naturaleza adulta; un indicio de sublimación felizmente conseguida.

4. Seguramente Mozart pudo resistir los embates conjuntos del señor al servicio del cual estaba y de su padre, sólo porque la conciencia del valor de su creación artística y asimismo de su propia persona le fortalecían. Se había afianzado durante los largos años de aprendizaje y de viajes del niño prodigio y evidentemente no había perdido un ápice de su propio convencimiento a causa del fracaso sufrido buscando un cargo.

Uno no puede menos que preguntarse qué habría sido de Mozart si no se hubiera convencido tan profundamente cuando era relativamente joven de la singularidad de su talento musical, de su obligación de dedicarle su vida, dándole así un sentido a su vida. ¿Habría podido crear esas obras musicales a las que hay que agradecer su posterior catalogación como «genio», si en la crítica situación de 1781 no hubiera tenido las fuerzas para resistir la presión del príncipe de su país, de sus superiores en la corte, de su padre, resumiendo, de todo Salzburgo? ¿Tendríamos óperas como el *Rapto*, el *Don Giovanni* o *Las bodas de Fígaro*, conciertos para piano como la admirable serie de Viena, si hubiera vuelto al servicio de la corte de Salzburgo en aquella época —con todo lo que esto significaba según el arzobispo— y no hubiera tenido nunca, o sólo esporádi-

camente, la posibilidad de participar de la mucho más rica vida musical de Viena con su público (comparativamente) mucho más abierto? No se puede esperar una respuesta inequívoca a esta pregunta. Pero es muy probable que si Mozart se hubiera decidido a obedecer las órdenes del arzobispo por mor de su sustento y a utilizar la mayor parte de sus energías de trabajo tal como deseaba su señor, su creación habría estado mucho más unida a las formas tradicionales de la música y habría tenido mucho menos espacio para aquella formación continuada de la tradición musical cortesana, que es característica de sus obras de la época de Viena y posteriormente de su fama de «genio».

Mozart no lo formuló con palabras comunes; pero lo que dijo e hizo durante este momento de crisis deja entrever lo fuerte que era en él la sensación de que no se realizaría si no tenía la libertad de seguir las fantasías musicales que surgían de él y precisamente a menudo sin que mandara sobre ellas. Quería escribir una música tal como se la ofrecía su voz y no como se la daba un hombre que hería su honor, que envilecía el sentido de su autoestimación. Éste era el núcleo del conflicto con el arzobispo: una disputa por su personalidad, especialmente por su integridad artística y por su autonomía.

El conflicto se había ido preparando paulatinamente y se desveló abiertamente por primera vez en la lucha desigual contra el príncipe y después en la emancipación de la guía de su padre. A partir de ese momento Mozart estuvo siempre perseguido por él —con interrupciones más largas o más breves—, como se era perseguido por las Erinias en el mundo clásico griego. Sólo que allí era la necesidad de un destino determinado por los dioses lo que había llevado a los hombres inocentes y al mismo tiempo culpables a un conflicto. Aquí, en cambio, se trataba simple y llanamente de una necesidad surgida de la convivencia humana y de sus potencialidades desiguales de poder, se trataba pues de un conflicto social. Primero transcurría entre un príncipe soberano y un servidor que poseía un talento extraordinario, que por ello exigía seguir sus propias voces, su propia conciencia artística, su propio sentimiento para el acierto inmanente de la sucesión tonal que surgía de su interior como a otros les nacen las palabras. Pero, al mismo tiempo, se trataba de algo más que de dos personas: se trataba de dos concepciones de la función social del músico, de las cuales una estaba firmemente establecida, mientras que para la otra aún no existía un lugar concreto; y también se trataba de dos tipos de música, de las cuales una, la cortesana artesanal, se correspondía por completo con el orden social dominante, mientras que la otra, la del «artista libre», se oponía a la primera.

La posición del músico en esta sociedad era en el fondo la de un artesano empleado o al servicio de la corte. No se diferenciaba mucho de un tallador de madera, un pintor, un cocinero o un joyero que, siguiendo las órdenes de distinguidas damas y caballeros, tenía que crear productos elegantes, de buen gusto o, según las circunstancias, en cierta medida excitantes para su gozo y entretenimiento, para elevar la calidad de su vida. Sin duda, Mozart sabía que su arte, tal como él lo entendía, se agostaría si tenía que producirlo bajo las órdenes de personas a las que no quería o incluso odiaba, a quienes tenía que complacer, independientemente de su propio estado anímico, de su sintonía con lo deseado. A pesar de su juventud, notaba perfecta-

mente que se perdería su energía creadora si ésta tenía que agotarse, en la estrechez de la corte de Salzburgo, con las tareas que allí se le encomendaban, especialmente cuando allí no había ni una ópera ni una orquesta mediana. El arzobispo, por su parte, sabía sin duda que el joven Mozart poseía un talento inusual y que aumentaría el renombre de su corte si tenía a su servicio a un hombre como aquél. Estaba dispuesto a prestarlo a otras cortes si era necesario. Pero, a fin de cuentas, esperaba que Mozart cumpliera con sus obligaciones y que realizara aquello para lo cual se le pagaba, como cualquier otro artesano o servidor. En una palabra, esperaba que Mozart produjera divertimentos, marchas, sonatas sacras, misas o cualquier otra pieza a la moda siempre que se necesitaran.

Así era el conflicto, un conflicto entre dos personas, ciertamente, pero se trataba de dos personas cuya relación estaba marcada en gran medida por la diferencia de rangos así como por las fuerzas coercitivas que tenían a su disposición. En ese estado de cosas, Mozart tomó la decisión de ese momento. Hay que tener muy presente el inherente desnivel de poder para apreciar la fuerza de los impulsos que le empujaron a ello.

El recuerdo de que Mozart estuvo en cierto momento en tal encrucijada, que se vio obligado a tomar una decisión determinante para el resto de su vida —y no en último término, que se decidió por esta alternativa y no por la otra—, permite ver con mayor claridad que la separación conceptual entre el «artista» y la «persona» es errónea. Aquí se manifiesta con todo detalle que el desarrollo musical de Mozart, lo extraordinario de su génesis como compositor, simplemente no se puede desligar de la evolución de otros aspectos de su persona, en este caso precisamente la capacidad de reconocer qué trayectoria vital, incluso qué lugar de residencia era el más fructífero para la realización de su talento. La idea de que el «genio artístico» se pueda desplegar igualmente en un vacío social, por decirlo de alguna manera, y por tanto independientemente de cómo le fuera al «genio» como persona entre personas, puede parecer convincente mientras las explicaciones se realicen a un nivel máximo de abstracción. Pero cuando uno recuerda casos prototípicos con sus correspondientes detalles, la concepción de un desarrollo autónomo del artista en el ser humano pierde casi toda plausibilidad.

La rebelión de Mozart contra el príncipe y contra su padre es uno de estos casos prototípicos. Uno puede imaginarse fácilmente el humor del joven de veinticinco años si hubiera tenido que acabar por resolverse a seguir las órdenes de su señor y volver a su ciudad paterna. Muchos músicos de su época y de su edad seguramente lo habrían hecho. Pero Mozart habría vivido en Salzburgo con toda probabilidad como un pájaro con las alas cortadas; la necesidad de esta decisión le habría afectado en lo más profundo de su energía creativa y de su deseo de vivir; le habría despojado del sentimiento de tener una labor que le llenaba y de que su vida podía tener un sentido.

5. Con todo, la decisión que tomó Mozart era, en las circunstancias sociales de su época, una decisión extraordinariamente inusual para un músico de su categoría. Una generación antes hubiera sido totalmente impensable que un músico cortesano dejara su cargo al servicio de la cor-

te sin haber encontrado otro. Por aquel entonces no había perspectiva alguna de otras alternativas en ese espacio social. Mozart había buscado posibilidades de trabajo durante su estancia en Viena, en parte con la ayuda de conocidas familias de la nobleza cortesana. Las esperanzas que le habían dado desempeñaron un importante papel en su decisión de dejar de servir en Salzburgo. Podía dedicarse plenamente a su necesidad de llenar su vida de sentido y establecerse como una especie de «artista libre» en Viena, porque sus relaciones en la capital austríaca se habían ampliado tanto que le ofrecían una oportunidad de supervivencia.

Otra cuestión es si su decisión fue realista. Quizá tuvieron razón las personas mayores que le advirtieron de la inseguridad extrema de una existencia social en Viena como músico sin colocación fija y sin un sueldo constante y que vieron su resolución como un indicio de su insensatez juvenil, de su desconocimiento del mundo. Sucedía a veces por aquella época y sucede también hoy, aunque raras veces— que el impulso de una persona por realizarse y el impulso por asegurar su existencia apuntan hacia una misma dirección. Sin embargo, el mismo Mozart no dudó en absoluto de cuál tenía que ser su decisión. A sus propios ojos, el regreso a Salzburgo hubiera sido una pérdida de sentido en su vida; mientras que el plan de romper con Salzburgo y quedarse en Viena era totalmente oportuno. En Viena podía respirar libremente, aun cuando le costara considerables esfuerzos ganarse el pan. Aquí no tenía señor alguno que tuviera el derecho a mandarle a su capricho.

Es cierto que aquí también dependía de otras personas. Pero se trataba de una dependencia más relajada (e insegura). Cuando aún vivía en el palacio del arzobispo y tenía que someterse al papel de servidor, junto con el tropel de los músicos de la casa, había reavivado sus anteriores relaciones con la alta aristocracia vienesa. La condesa Wilhelmine Thun, el vicecanciller, canciller de la corte y del Estado, y el conde Von Cobenzl habían invitado al joven músico de extraordinario talento. Había empezado a mirar si encontraba alguna alumna de piano, al parecer con éxito. Ya en mayo de 1781 y, por tanto, antes del puntapié que condujo a su despedida de Salzburgo, le había contado a su padre algo de una «suscripción para seis sonatas».[15] Se trataba de piezas para piano y violín dedicadas a una alumna, Josepha von Auernhammer, y que aparecieron impresas a finales de noviembre de ese mismo año. Viena le encantaba y le estimulaba. Tras la ruptura con el arzobispo, al parecer estuvo allí durante un tiempo en un estado de euforia. Como siempre veía detrás de cada esquina la posibilidad de una colocación digna y, como siempre, se demostraba que eran castillos en el aire. En todo caso, para las clases de piano podía tener tantas alumnas distinguidas como quisiera. Sólo que, en realidad, no le gustaba enseñar e intentaba reducirlo al mínimo. Pero contaba con los ingresos adicionales de los conciertos dados en casa de algunos nobles, de los conciertos públicos por suscripción y de las suscripciones para las partituras de sus composiciones.

Y, sobre todo, maduraba el encargo de una ópera, con el apoyo del emperador. El 30 de julio de 1781 un diestro y

15. 19 de mayo de 1781: III, p. 118.

experimentado autor de libretos, el joven Stephanie, le entregó a Mozart el texto de una opereta alemana con tema turco, *Bellmont y Constance* o *El rapto del serrallo*. Mozart trabajó en el proyecto con gran energía. Se nota algo de la alegría y la sensación de libertad de su primera época en Viena en la música que escribió para esta ópera. Aquí se tomó la libertad de desarrollar la tradición musical cortesana, en la que él había crecido y que se había convertido en su segunda naturaleza, de una forma mucho más personal que en sus óperas anteriores. El poder hacerlo: sobrepasar aquello que estaba permitido en Salzburgo, poder seguir su propia fantasía musical, era uno de sus mayores deseos. Tal como se ha dicho, llenaba de sentido su vida.

En cuanto a esto, Mozart se asemejaba ahora de hecho a un «artista libre». Pero ya en este temprano intento de dar un poco de rienda suelta a su imaginación musical individual, se muestra algo del eterno dilema del arte «libre»: como el artista da libertad de movimiento en sus obras a su capacidad imaginativa individual, sobre todo a su capacidad de conjuntar sonidos o visiones, sobrepasando el canon vigente de la estética artística, reduce en un primer momento las probabilidades de éxito con su público. Puede que no sea peligroso para él si las relaciones de poder en su sociedad están hechas de tal modo, que el público que aprecia el arte y que paga por él adolece de una cierta inseguridad estética o, en todo caso, depende en la formación de su gusto artístico de un estamento artístico especialista, en el que se encuentran los propios artistas innovadores del momento. La cuestión toma otro cariz cuando la clase dominante de una sociedad contempla el buen gusto con respecto a las artes, así como con respecto a la vestimenta, el mobiliario y las casas, como un privilegio natural del grupo social al que pertenece;[16] en este caso, la tendencia de un «artista libre» hacia la innovación, sobrepasando el canon imperante, puede ser para él altamente peligrosa. El emperador José II, que se había interesado en el proyecto de la ópera de Mozart, El *rapto del serrallo*, como prototipo de teatro musical alemán, no quedó, al parecer, del todo satisfecho con la obra terminada. Le dijo al compositor, tras el estreno de la obra en Viena: «Demasiadas notas, querido Mozart, demasiadas notas».

Parece ser que incluso una de las cantantes también se había quejado de que su voz no se podía oír bien por culpa de la orquesta. En este sentido, Mozart había introducido, sin ser consciente de ello, una traslación de poder. En las óperas cortesanas de estilo tradicional, los cantantes y las cantantes eran quienes mandaban. La música instrumental tenía que subordinarse a ellos; estaba allí para acompañarlos. Mozart, sin embargo, había modificado un poco ese equilibrio de poder en el *Rapto*; le gustaba entre-

16. En una carta del 4 de noviembre de 1777 (II, p. 101), Mozart cuenta que ha escrito un concierto para el oboe primero de la orquesta de Mannheim; éste se había vuelto «loco» de alegría. Cuando tocó al piano el concierto en la habitación del *Kapellmeister* de Mannheim, les gustó mucho a todos los que lo oyeron. «Nadie dijo que no estuviera bien», añade Mozart irónico y no sin un poco de amargura; «pero que preguntaran al arzobispo, éste les convencería de lo contrario». También hay que tener en cuenta este aspecto de la relación de Mozart con su señor, si se quiere valorar debidamente el curso que tomó. Para un gran señor no cabía la menor duda de que él tenía la competencia decisiva para juzgar en cuestiones musicales. Y si un servidor estaba tan orgulloso de su capacidad como Mozart, había que mostrarle que el príncipe como tal siempre entendía más de música que el súbdito.

lazar las voces humanas y las de los instrumentos en una especie de diálogo. Con ello socavó la posición privilegiada de los cantantes. Y, al mismo tiempo, importunó a la sociedad cortesana que, en la ópera, estaba acostumbrada a identificarse con las voces humanas y no con las simultáneas de la orquesta. Así que si Mozart posibilitó que la orquesta dijera algo, el público no lo oyó. Sólo oyó «demasiadas notas».[17]

Emancipación total: el matrimonio de Mozart

6. Los acontecimientos expuestos hasta aquí, la ruptura con el arzobispo, la decisión de Mozart de abandonar su ciudad paterna y establecerse en Viena como «artista libre», fueron sólo los primeros pasos en el camino que le llevaba a separarse de su padre. La siguiente fase emancipadora fue la determinación de Mozart de casarse.

Se puede pensar que un padre tan astuto como Leopold Mozart habría podido tomarse la noticia de que su hijo de veinticinco años quería casarse como algo largamente esperado; tomárselo, pues, con tranquilidad, si no con alegría. Pero no le fue posible y por motivos bastante comprensibles. También él odiaba estar al servicio de la corte salzburguesa. Como segundo *Kapellmeister* no disfrutaba de un sueldo especialmente elevado, tenía una posición social relativamente baja que no se correspondía en modo alguno con sus cualidades intelectuales y estaba expuesto a un trato vejatorio con bastante frecuencia. Pero a diferencia de Mozart, se sometía a lo inevitable; soportaba la humillación con un rechinar de dientes, pero se doblegaba. Su única posibilidad de salir de esa insoportable situación se cifraba en que su hijo consiguiera un cargo elevado y bien remunerado. Siempre había soñado —al igual que su esposa, hasta que murió en París— que entonces podría seguirlo, y Mozart no dejó nunca de alimentar estas esperanzas a lo largo de sus años de viajes y aprendizaje durante los cuales al fin y al cabo dependía económicamente de su padre. En el círculo familiar se daba por hecho que seguirían viviendo juntos cuando el chico encontrara finalmente su gran colocación.

Ahora Mozart tenía veinticinco años; e involuntariamente seguía conservando esa idea que le era tan familiar cuando se alejó de Salzburgo. Con el afán de tranquilizar a su padre le escribió que le daría la mitad de sus ingresos tan pronto como tuviera una colocación segura.[18] Le prometió a su hermana que los sacaría a ella y a su prometido secreto de Salzburgo, donde al parecer no se les permitía casarse, no se sabe por qué.[19] Tras los duros reproches que el padre le hacía a su hijo al decidirse por Viena y los intensos esfuerzos para apartarle de tal resolución, se encontraba el temor del preso que ve desaparecer sus esperanzas de escapar algún día de su cautiverio. La mayoría de las cartas de entonces se han perdido. Pero en las res-

17. En este punto el manuscrito original se interrumpe; el siguiente epígrafe está señalado como la segunda parte del «acto IV» del drama vital mozartiano («Mozart en Viena») y es sólo un fragmento. *(N. del E.)*

18. Carta del 15 de diciembre de 1781: III, p. 182.
19. 19 de setiembre de 1781: III, p. 158 y s.

puestas a sus cartas se ven reflejados la preocupación y el temor con los que intentaba no perder de vista desde la lejanía las actividades de su hijo.

En ese mundo reducido, relativamente limitado, las cartas llevaban rápidamente las habladurías de Viena a Salzburgo, y al revés, el eco de los chismes de Salzburgo hasta Viena. Desconcertado por la creciente independencia de su hijo, de cuyo proceder dependía ahora lisa y llanamente su propio futuro, por lo visto el padre se preguntaba una y otra vez: Pero ¡¿qué hace el joven realmente en Viena?! Oía cada vez nuevos rumores que no le dejaban tranquilo y le enviaba a su hijo directamente las correspondientes preguntas y las advertencias llenas de preocupación. Había llegado a sus oídos que Mozart comía carne también los días de abstinencia y que incluso se jactaba de ello. ¿Acaso no pensaba en absoluto en la salvación de su alma? Y el hijo le contestaba con todo detalle que no se había vanagloriado de comer carne todas las vigilias, sino que sólo había dicho que no lo consideraba pecado. Según había oído —seguía el padre— se había visto a Mozart en el baile de máscaras en compañía de una persona de muy mala reputación. Y éste contestaba con la ingeniosa franqueza que le caracterizaba, y que también encubría muchas cosas, que había conocido a la mujer en cuestión mucho antes de saber que no tenía buena fama, y como necesitaba de todas formas una pareja para los bailes de máscaras, no habría sido correcto que hubiera interrumpido repentinamente la relación; pero poco a poco había ido bailando también con otras.[20]

20. 13 de junio de 1781: III, p. 129.

Además había la cuestión del alojamiento. Era lo que más inquietaba al padre. Mozart se había trasladado a la casa de la viuda Weber y sus hijas, conocidas de Mannheim. De una de las hijas, que entretanto se había casado y se había convertido en una conocida cantante, se había enamorado por aquel entonces; fue un gran amor. Le escribió a su padre con toda sinceridad que sus sentimientos hacia ella todavía seguían bastante vivos. Pero esto no quería decir nada, añadía, porque ella ya no era libre.[21] Pero, en ese momento, Mozart vivía en casa de la viuda Weber y de sus hijas todavía solteras como gallo en el gallinero y el padre estaba preocupadísimo. ¿No podía ser que se estuviera cociendo algo? Así que le aconsejó a su hijo con creciente apremio que se buscara otro alojamiento. Sobre el carácter de la viuda Weber se contaban cosas poco tranquilizadoras. Era una mujer dominante que quería colocar a sus hijas por cualquier medio, incluso alquilando habitaciones. Mozart contestó que miraría de encontrar otro alojamiento, pero que tenía otras cosas en la cabeza en lugar del matrimonio; ya era bastante difícil mantenerse a flote uno solo.[22]

La correspondencia no se limitó a las preocupaciones paternas sobre la vida amorosa de su hijo y a los esfuerzos de éste para calmarlo. Mozart contaba cosas sobre la ópera en la que estaba trabajando. Le absorbía tanto que, ¿cómo iba a pensar en casarse? Pero el libretista, Stephanie, no le entregó el texto con suficiente celeridad:[23]

21. 16 de mayo de 1781.
22. 25 de julio de 1781: III, p. 140.
23. 6 de octubre de 1781: III, p. 165.

Pero pronto voy a perder la paciencia, que no puedo escribir otra cosa que no sea la ópera. Naturalmente también escribo otras cosas además de ésta, sin embargo la pasión me embarga, y para lo que en general precisaría catorce días, ahora sólo necesitaría cuatro.

Ambos entablaban también discusiones técnicas sobre la ópera. El padre advertía que las palabras que Stephanie había puesto en boca de Osmin eran demasiado toscas y que como versos no eran demasiado buenos, y el hijo contestaba que ciertamente tenía razón, pero que así la poesía se adecuaba al carácter de Osmin, que justamente era un tipo rudo, malvado y necio. Precisamente, gracias a su aspereza y tosquedad, los versos se adaptaban perfectamente a las ideas musicales que ya antes se «habían paseado» por su mente.[24] Por lo visto, Mozart estaba satisfecho con el texto, le inspiraba, se correspondía con su idea de que en la ópera la poesía debía estar al servicio de la música. Éste era el motivo, según él, de que la ópera cómica italiana tuviera tanto éxito, puesto que la música dominaba por encima de las palabras.

Desde luego, Mozart no vivía entonces como un anacoreta. Amaba a las mujeres y sin duda encontró en Viena más mujeres a su gusto a las cuales, por su parte, también gustaba el joven músico de físico no muy favorecido, pero lleno de vivacidad, inteligencia e increíble talento. No sabemos hasta dónde llegaron estas aventuras. Pero seguramente vale la pena mencionar una de ellas que, como una pequeña comedia, concuerda a la perfección con los acontecimientos dramáticos de aquella época.

Entre las damas de elevada posición que se interesaron por Mozart se destacaba la baronesa Von Waldstätten. Estaba separada de su marido y tenía fama de ser una mujer un tanto frívola. Por lo que se puede apreciar, el vínculo con ella, perteneciera al género que perteneciera, fue la única relación de Mozart que siguió el conocido modelo aristócrata-cortesano de enredo entre una mujer mayor y con experiencia, y un joven relativamente inexperto. La baronesa Von Waldstätten, cuyo nombre de familia era Von Schäfer, nació en 1741, era por tanto quince años mayor que él. Una atractiva cuarentona, cuando Mozart la conoció, fue para él durante una cierta época madre, amiga y protectora a la vez. El 3 de noviembre de 1781, le contaba a su padre, no sin cierto orgullo,[25] que después de realizar sus oraciones y cuando se disponía a escribirle a él precisamente, recibió la visita de gran cantidad de gente que quería felicitarle por su onomástica. Después, al mediodía, se fue a Leopoldstadt a casa de la baronesa Von Waldstätten, donde pasó el día de su santo. Por la noche, a las 11 —tenía la intención ya de desvestirse e irse a la cama— se apostaron seis músicos en el patio y le tocaron una pequeña serenata, su propia serenata de viento en mi bemol mayor (KV 375). Nos podríamos imaginar la escena tal como se encontraría en una de sus óperas: a él escuchando desde el balcón los instrumentos de viento contratados evidentemente por la baronesa, dándoles las gracias y retirándose.

Algo más tarde, 15 de diciembre, le comunicó a su pa-

24. 13 de octubre de 1781: III, p. 167.

25. III, p. 171.

dre que había resuelto casarse con una de las hijas Weber, con Constanze, y le pedía que lo entendiera y que diera su consentimiento. Reconocía que se había demorado en escribir esa carta porque preveía su reacción. Sin duda, el padre diría que cómo podía pensar alguien en casarse sin tener unos ingresos estables. Pero su decisión estaba bien fundada: la naturaleza hablaba con tanta fuerza en su interior como en cualquier otro y, añadía, «quizá con más fuerza que en muchos mozos grandes y fuertes».[26] Por otro lado, él no era del tipo que andaba con prostitutas o que seducía a jovencitas. Amaba a Constanze, así como ella a él y puesto que él necesitaba algo seguro en el amor, el matrimonio para él era lo más adecuado.

Para el padre, esta decisión de su hijo significaba el fin de toda esperanza. Intentó disuadirlo de su propósito; lo amenazó y le negó su aprobación. Esto se puede consultar en cualquier biografía de Mozart. Al final fue la baronesa Von Waldstätte la que arregló la boda de la pareja. Leopold Mozart no llegó a reponerse nunca de este golpe.[27]

26. III, p. 180.

27. En primer lugar, porque no quería a Constanze como novia y esposa de su hijo. Era, cuando se casó con Mozart, una muchachita sin educación, que podía ser muy alegre en su estrecho círculo de amistades y que sabía coquetear. Sus esfuerzos por predisponer más favorablemente a los indignados parientes, sobre todo a la hermana de Mozart, a través de las posdatas a las cartas de éste, revelan unas formas casi insoportablemente afectadas (en una situación manifiestamente delicada) que probablemente conseguían lo contrario de lo buscado. Tanto más sorprendentes son después las cartas de su vejez, ponderadas, competentes y en nada afectadas, cuando ya había enviudado por segunda vez.

PROYECTO Y DOS NOTAS

ESQUEMA DEL DRAMA VITAL DE MOZART

ADVERTENCIAS PRELIMINARES

a) El problema sociológico: transición de un arte artesanal a un arte artístico

Arte artesanal (con sus derivaciones *cortesana* o *al servicio de la administración pública*): producción artística por encargo de alguien conocido personalmente que ocupa una posición social mucho más elevada que el productor de arte (desnivel de poder muy acentuado). Subordinación de la fantasía del productor artístico al canon de la estética del que encarga la obra. Arte no especializado, sino con una función para otras actividades sociales del consumidor (en su mayoría, como parte del uso y de la competencia de las posiciones sociales). Producto artístico de carácter marcadamente social y sólo en menor medida individual que se simboliza a través de lo que llamamos «estilo».

Arte artístico: creación artística para un mercado de compradores anónimos a través de instancias mediadoras como, por ejemplo, comerciantes de arte, editores mu-

sicales, empresarios, etc. Cambio en el equilibrio de poder a favor de los productores de arte, siempre que puedan producir un consenso sobre su talento en el público. Mayor independencia del artista frente a la estética de la sociedad, consideración social equiparable entre el artista y el comprador de arte (democratización).

Problemas: ¿Cuáles *son las causas del cambio en la situación social del artista*? Ascensión social de grupos numerosos de profesionales; los compradores de arte suelen ser las clases medias acaudaladas o las autoridades estatales o ciudadanas. De momento todavía es una excepción que, por ejemplo, en Inglaterra, un sindicato compre sistemáticamente obras de arte como inversión.

¿Qué transformaciones de la forma del arte se deben a estos cambios en la situación social del artista? Fuerte individualización de la obra de arte, mayor libertad para la fantasía artística individual, mayor libertad para salir de la norma, de ahí que aumente lo *kitsch*, puesto que el canon estricto estético de una capa social superior ha perdido en gran parte su función de instancia de control coercitiva de la fantasía artística individual. La transición del arte artesanal al artístico es por tanto característica de un *rápido avance de la civilización*: mayor independencia del creador artístico con respecto a las obligaciones autoimpuestas en los controles y la canalización de su fantasía artística.

¿Por qué no se realiza el paso del arte artesanal al arte artístico simultáneamente en todos los ámbitos del arte? ¿O en todos los lugares del mundo?

Ejemplo de desigualdades en el desarrollo del arte en diferentes sociedades: el arte artesanal africano se mantuvo hasta hace poco simultáneamente con el arte artístico

europeo. Ahora se está transformando paulatinamente en arte artístico.

Ejemplo de desigualdades temporales en el paso del arte artesanal al artístico en diversos ámbitos artísticos: en la literatura alemana se realizó esta transición con cierta anterioridad a la de la música alemana. Una de las explicaciones claves es: el desarrollo de la literatura alemana dependía del incremento de un público lector de clase media en el ámbito de habla alemana. Por el contrario, el desarrollo de la música en la época de Mozart fue determinado decisivamente por el gusto cortesano. El que el sustento de Mozart dependiera de la aristocracia cortesana, mientras que su manera de hacer personal ya se correspondía con la del «artista libre» que primeramente intentaba seguir la corriente de su propia fantasía y la obligación autoimpuesta de su propia conciencia artística, fue la causa principal de la tragedia de su vida.

b) El problema psicológico

Ciertamente el problema psicológico no se puede tratar separándolo del sociológico. Aquí se trata de un proceso que apenas ha sido analizado por los psicólogos académicos y al que incluso los psicólogos psicoanalíticos le han dedicado relativamente poca atención, nos referimos al proceso de *sublimación*. Ya he insinuado que una de las características específicas del artista «libre», no cortesano, es la relación de una fantasía que fluye libremente con la capacidad de refrenarla mediante la obligación individual autoimpuesta, es decir, una conciencia altamente desarrollada. Para ser más precisos: las corrientes de fantasía y los

impulsos de la conciencia no sólo están reconciliados entre sí en el marco de una actividad artística, sino que llegan a fundirse. Esto es el núcleo de lo que designamos conceptualmente como «genio artístico»: la corriente de las fantasías y los sueños no sólo se despoja de las tendencias animales arraigadas que son inaceptables para las corrientes de la conciencia, sino que descarga su dinámica precisamente en consonancia con el canon social sin menoscabo de su espontaneidad. Sin la purificación llevada a cabo por la conciencia artística, la corriente de los sueños y las fantasías sería anárquica y caótica para todas las personas menos para la que los producen. La corriente de fantasías de la libido sólo se llena de sentido para los demás, es decir, se puede comunicar, cuando se ha socializado mediante la fusión con el canon y con ello al mismo tiempo, se dinamiza e individualiza el canon o la conciencia. Lo que a menudo se califica de «seguridad sonámbula» con la que grandes artistas, como Mozart, configuran su material fantástico de tal forma que uno siente que las relaciones de configuración no podrían haber sido otras, es una expresión de esa mezcla de la corriente de fantasía con la conciencia artística.

Acto I: 27 de enero de 1756 - septiembre de 1777

a) Infancia y juventud de un niño prodigio.
b) Padre e hijo. El desarrollo de su relación.
c) La infructuosa búsqueda de colocación en las cortes europeas.
d) Cambio anímico (en Nápoles) y creciente presión del dominio paterno.

e) La incomparable formación musical de Mozart. Relación con todos los músicos conocidos y afamados de su época (Johann Christian Bach, Gluck, Haydn, Johann Adolf Hasse, Padre Martini, entre otros). Todo esto además de la ejercitación intensiva que le impone su padre.

Acto II: septiembre de 1777 - 8 de junio de 1781

a) *El* primer viaje sin su padre. Inicio de su emancipación y de sus dificultades: la conciencia.
b) Su primera amante (conocida): Bäsle, la mujer inferior de Mozart. Su primer gran amor (conocido): Aloisia Weber, la mujer elevada de Mozart. Sexo y erotismo.
c) La primera gran disputa (conocida) con su padre.
d) El humor fecal de Mozart. Problema: ¿qué es característico del canon de su sociedad en este humor y qué es mozartiano y, por tanto, individual y específico? Tener en cuenta la problemática civilizadora del humor como una fuga individual de ideas, conexión constante de fantasías fecales y orales. Carácter perentorio que, sin embargo, se puede controlar.
e) Creciente conciencia de su valor.
f) Creciente conciencia de su vocación de compositor, especialmente de óperas.
—Las primeras óperas al principio más imitativas (entre ellas: *La finta semplice*, 1768; *Mitridate*, 1779; *Lucio Silla*, 1772; *La finta giardinera*, 1775).

— Un gran número de obras instrumentales: cuartetos de cuerda, divertimentos; la primera sinfonía en sol menor (1773), conciertos para violín (1775).

g) Regreso a Salzburgo, al servicio de la corte salzburguesa como maestro concertista y organista de la corte (15 de enero de 1779). Ese mismo año: *Ifigenia en Táuride* de Goethe (1.ª versión); la ópera *Ifigenia en Táuride* de Gluck; *Nathan, el sabio* de Lessing.

h) Representación de su última ópera seria (hasta ese momento), *Idomeneo* (Munich, 1780-1781). Ópera al estilo tradicional, aunque ya desarrollada de una manera fuertemente individualizada. *Sobre la educación de la humanidad* de Lessing; *Oberon* de Wieland. Muerte de la emperatriz María Teresa.

i) Ruptura con el príncipe.

Acto III: 8 de junio de 1781 mayo de 1788

La liberación de la fantasía artística, la individualización del canon. Música cortesana bajo una forma singular, muy individualizada. Citando sólo óperas: 16 de julio de 1782 estreno del *Rapto del serrallo* («demasiadas notas», dijo el emperador). Estreno de *Los bandidos* de Schiller. 1 de mayo de 1786 *Las bodas de Fígaro*; acogida crítica. Siete de mayo de 1788 *Don Giovanni.* Medidas de ahorro en Viena por la guerra contra los turcos.

Acto IV: 1788 - 5 de diciembre de 1791

La creciente soledad, el fracaso creciente. Si se quiere representar este acto de forma dramática se mostraría a Mozart en el escenario y cómo le van abandonando, una tras otra, todas las personas que ha conocido anteriormente. Su mujer está la mayor parte del tiempo en balnearios, las alumnas de la nobleza o del patriciado que había tenido (la condesa Rumbeke, la condesa Thun, Josepha Auernhammer, Theresa von Tracknern, etc.) han desaparecido. Las preocupaciones económicas y las deudas se acrecientan. Las suscripciones para conciertos que anuncia son un fracaso total. *Don Giovanni* es recibida en Viena con frialdad aunque en Praga tenga una acogida más cordial. Sus cartas le muestran en una creciente desesperación, en parte por su miseria económica, en parte por su soledad psíquica.

a) La sociedad aristocrático-cortesana se aparta de él con el *Fígaro* que, probablemente, se entendió como algo demasiado levantisco.

b) Sus obras son cada vez más difíciles de comprender por el público.

c) Creciente actividad compositora para sí mismo, siguiendo el impulso de su fantasía. Las tres grandes sinfonías y otras obras son creadas, sin encargo, como artista libre. Pero las instituciones de un mercado libre de obras musicales son casi inexistentes.

DOS NOTAS[1]

No hay que olvidar el quinteto de cuerda en sol menor (KV 516): a la tensión turbulenta, casi trágica le sigue de forma bastante abrupta un tema casi trivial, medio jocoso, como si la agonía y el dolor no pudieran persistir, como si tuviera que someterlos a una melodía burlesca o ligera y algo plana. Naturalmente vuelve al tema turbulento y trágico, pero no vuelve a tener el efecto tan abrupto e impetuoso del principio cuando irrumpe de repente en el oyente.

Wittgenstein dijo: «De lo que no se puede hablar, mejor es callarse». Yo creo que se podría decir con el mismo derecho: «De lo que no se puede hablar, hay que investigar».

1. En el original la primera de estas notas está en inglés. Por el lugar en el que figura en la hoja, en la que está escrita la segunda nota, se relaciona con el material del proyecto Mozart. *(N del T.)*